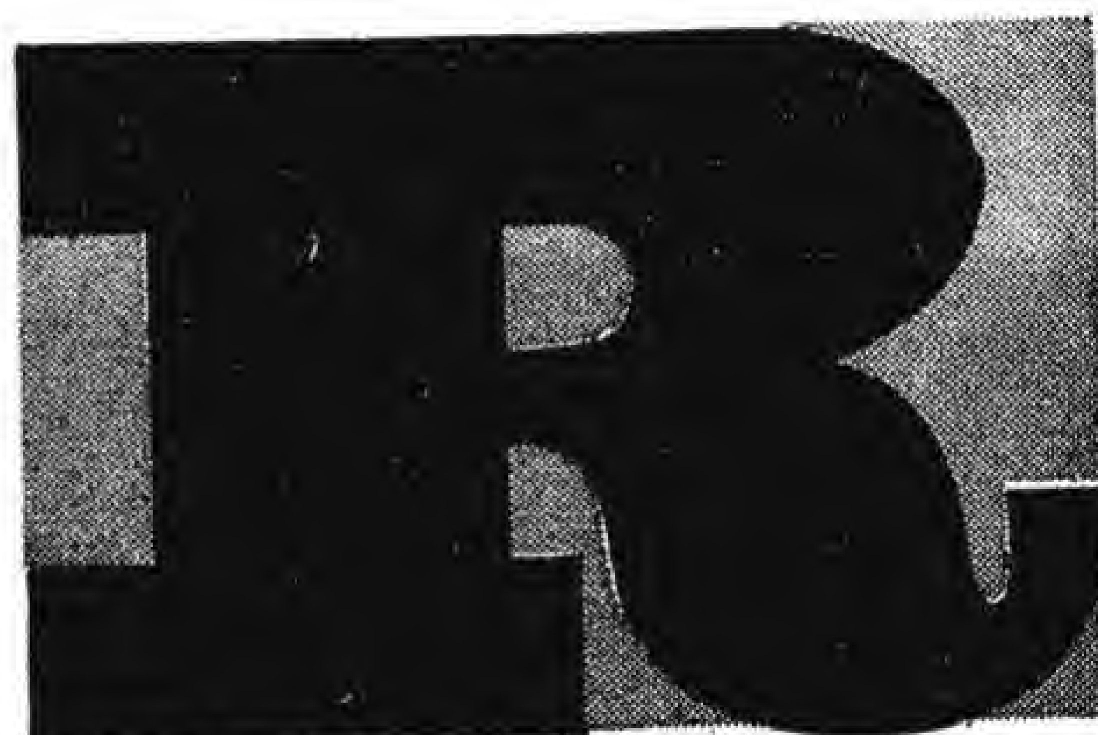
Número 43
Enero 18 de 1960



La Muerte de
Albert Camus





Resumen Cultural
del 1959

EDITORIAL

Director
Guillermo Cabrera Infante
Sub-Director
Pablo Armando Fernández
Emplanaje
Guerrero
Portada
Tony Evora

1

Albert Camus había caído en los últimos tiempos en una zona de silencio —embarazoso silencio, silencio culpable—, ante los graves problemas —Argelia ensangrentada, fascismo creciente, servilismo ante los Estados Unidos—, que han degradado definitivamente la ya decadente democracia francesa. LUNES DE REVOLUCION había reproducido un hermoso cuento suyo, "La Adúltera", pero lo hizo a regañadientes, molesto por encontrar un momento literario perfecto entre las manos de un escritor que de comprometido con la vida, había degenerado en cómplice de la infamia.

Ahora el silencio de Camus ha sido roto por su muerte prematura, imbécil. Todavía Camus es un gran escritor y nosotros —como Sartre—, preferimos creer que de su silencio, de su temporada en el infierno de la duda, surgiría su voz para condenar los mismos crímenes nazis cometidos por sus compatriotas en su suelo.

Su muerte ha conmovido a Francia y de cierta manera al mundo, porque los hombres de talento no crecen en los árboles. Apena verle muerte y callado, cuando podíamos verle existiendo y tan vivo como en los días de "Combat", bajo las hoscas pisadas hitlerianas. (Nadie puede decir que mañana Camus no condenara lo que hoy contemplaba impasible, con la misma fuerza de su silencio.)

Sartre le ha dedicado un artículo que escapa al panegírico por su volunted de ser sincero. Jean Daniel —otro amigo de Argelia, otro distanciado de Camus—, hace un doloroso recuento de su vida. Habrá que dejar que el lector escoja, que diga si prefiere conmoverse con la muerte de un hombre honesto que ha muerto en pecado de silencio ante la injusticia y el crimen; o si desea condenarlo para siempre al silencio por su silencio venal, o si quiere recordarlo como el autor de ese libro extraño, extraordinario que se titula "El Extranjero" y sentir ante su repetido, pero necesario retorno, que Albert Camus merece vivir entre todos aquellos que un día le admiramos: vivir por los motivos que le admiramos tanto.

2

LUNES hace un recuento de nuestro 1959 intelectual. Como la cirugía, puede resultar una labor dolorosa, pero es necesaria. Nosotros habríamos preferido cantarle al gran libro, al gran poema, a la gran obra de teatro, al gran despliegue cultural con la misma voz gozosa con que le cantamos a nuestra Gran Revolución —y el que no crea esto o no nos conoce, o es un tonto, o es un canalla. Ahora nos vemos obligados a decir dos o tres cosas que pueden resultar desagradables, porque LUNES cree que buena parte de los males de Cuba (y nosotros creemos que la cultura es un espejo de la vida nacional: hoy este espejo da una imagen atrasada y es lo que tratamos de explicar y corregir), provienen de la falta de crítica, de la ausencia de vigilancia, de la necesidad de una autocrítica: y se sabe que el que no soporta la crítica mal puede criticar o hacer autocrítica. En el pasado esta actitud nos ha costado amigos, puyas, reconvenciones y críticas. No aplaudimos más que a las últimas, pero a las sanas y francas, no al solapado que intenta colarse donde nadie le ha llamado ni tener vela en un entierro que jamás existió. Para todos va dirigido este número que no consideramos en manera alguna perfecto o ideal. Cualquier sugerencia será bienvenida, anotada y tenida en cuenta a fines de 1960: un año en que esperamos ver surgir la regocijada alabanza ante nuestra Revolución Intelectual.

R



"¿Qué dice de esto? ¿Qué está diciendo en este momento?"

ALBERT CAMUS

por jean paul sartre

Hace seis meses, todavía ayer, se planteaba la pregunta: ¿qué va a hacer Camus? Desgarrado por contradicciones que es menester respetar, había escogido provisionalmente el silencio. Pero era de esos hombres poco comunes a los que se puede esperar, porque eligen con lentitud y permanecen fieles a su elección. Ya hablaría en algún momento. No nos hubiéramos atrevido a adelantar una conjetura sobre lo que él podría decir. Pensábamos que cambiaba con el mundo, como todos nosotros, y eso bastaba para que su presencia permaneciera viviente.

Camus y yo estábamos distanciados, pero un distanciamiento no es —aunque tuviéramos que dejar de vernos definitivamente—, más que otra manera de vivir "juntos", y sin perdernos de vista en el mundo estrecho y pequeño que nos fue dado. Nuestra separación no me impedía pensar en él, sentir su mirada sobre la página del libro, sobre el periódico que debía estar leyendo y preguntarme: ¿qué dice de esto? ¿Qué está diciendo en este momento?

—oOo—

Su silencio, que —según los acontecimientos y mi estado de ánimo— juzgaba prudente o doloroso, se había convertido en una cualidad de cada día, como el calor o la luz, pero era una cualidad humana. Vivíamos con o contra su pensamiento, tal como nos lo revelaban sus libros —sobre todo "La Caída", acaso el más bello y el menos comprendido—, pero siempre a través de sus ideas. El pensamiento de Camus era una singular aventura de nuestra cultura, un movimiento cuyas fases y término final tratábamos de adivinar.

—oOo—

Era en este siglo y contra la Historia, el heredero actual de la larga serie de moralistas cuyas obras acaso constituyan lo más original de las letras francesas. Su humanismo tenaz, estrecho y puro, sensual y austero, libraba un incierto combate contra los acontecimientos multitudinarios y deformes de nuestro tiempo. Pero, a la inversa, por la obstinación de sus negaciones, reafirmaba —en el corazón de nuestra época—, el hecho moral contra los maquiavelistas y el becerro de oro del realismo.

Camus "era", por decirlo así, esa inquebrantable afirmación. Por poco que leyéramos o reflexionáramos, nos enfrentábamos con los valores humanos que guardaba en su puño cerrado: ponía en tela de juicio el acto político. Era necesario comprenderlo o combatirlo, pues resultaba indispensable —en una palabra—, para la tensión que constituye la vida del espíritu. Su propio silencio de estos últimos años tenía un aspecto positivo: cartesiano del absurdo, se negaba a abandonar el seguro terreno de la moralidad para emprender los inciertos caminos de la práctica. Adivinábamos esta negativa y los conflictos que ocultaba: pues la moral, si se la toma aisladamente, exige la rebeldía y la condena al mismo tiempo.

—oOo—

Esperábamos, había que esperar, era necesario saber: cualquiera que fuere su acción o decisión, Camus no habría dejado de ser una de las principales fuerzas de nuestro campo cultural, ni de representar a su manera la historia de Francia y de este siglo. Acaso hubiéramos conocido y comprendido su itinerario. Había hecho de todo —toda una obra—, y como siempre, todo estaba por hacer. El lo decía: "mi obra está ante mí." Ahora, todo ha terminado. El escándalo peculiar de su muerte es la abolición del orden de los hombres por lo inhumano.

—oOo—

El orden humano no es más que otra forma de desorden, injusto, precario, en el que se mata y se muere de hambre; pero, al menos, es fundado, mantenido y combatido por hombres. Camus debió vivir en ese orden; era un hombre en marcha que nos ponía en tela de juicio, era en sí mismo una pregunta en busca de su respuesta; vivía en medio de una larga vida; para nosotros, para él, para los hombres que hacen reinar el orden y para los que lo rechazan, era importante que Camus saliese de su silencio, decidiera y definiera. Otros mueren viejos, otros —siempre preparados—, pueden morir en cualquier momento sin que cambie el sentido de sus vidas y de la vida. Pero para nosotros, inseguros, desorientados, era menester que nuestros mejores hombres llegasen al final del túnel. Pocas veces los caracteres de una obra y las condiciones del momento histórico han exigido tan claramente que un escritor se conserve vivo.

—oOo—

Llamo escándalo al accidente en que murió Camus, porque revela, en el corazón del mundo humano, el absurdo de nuestras más profundas exigencias. A los veinte años, súbitamente atacado por una enfermedad que trastornaba su vida, Camus descubrió el absurdo —la imbécil negación del hombre. Se adaptó a él, meditó acerca de su insoportable situación y se libró del mal. Sin embargo, podría creerse que sólo sus primeras obras declaran la verdad de su vida, porque este enfermo curado fue destrozado por una muerte imprevisible y venida del exterior. Absurdas son las preguntas que nadie le plantea ya, y que él no propone ya a nadie, el silencio que ni siquiera es un silencio, que no es ya absolutamente nada.

—oOo—

No lo creo así. Desde el momento en que se manifiesta, lo inhumano pasa a formar parte de lo humano. Toda vida que se detiene —aún la de un hombre tan joven como Camus—, es a la vez un disco que se quiebra y una vida completa. Para todos los que lo quisieron, su muerte encierra un absurdo insoportable. Pero tendremos que aprender a ver su obra mutilada como una obra total. En la misma medida en que el humanismo de Camus contiene una actitud humana hacia la muerte que habría de sorprenderle, en la medida en que su búsqueda orgullosa y pura de la felicidad implica y reclama la necesidad inhumana de morir, reconoceremos en su obra —y en la vida que es inseparable de ella—, la pura y victoriosa tentativa de un hombre por reconquistar cada instante de su existencia contra su muerte futura.



"Su silencio se había convertido en una cualidad de cada día"...

ALBERT CAMUS

por jean daniel



"Junto a María Casares, con su aspecto de Humphrey Bogart japonés."

(JEAN DANIEL, que fuera amigo del desaparecido escritor, nos ofrece un testimonio esclarecedor sobre lo que fue y representa Albert Camus.) (Servicio Especial "L'EXPRESS", Prensa Latina.)

Con su desaparición, doblan las campanas por nuestra juventud. ¿Nuestra juventud? La de decenas de hombres que le rodeaban durante los años 40, la de miles que lo leían, seguían y esperaban todo de él, cierta juventud del Mediterráneo y de Europa cuya desesperación y anhelo de felicidad Camus encarnaba a fuerza de precisa pasión.

Recordemos: era la época de los editoriales anónimos de "Combat", la época del desencanto sistemático y la obstinación en la acción, el acto desencantado aunque no gratuito, la "desmistificación", el nihilismo metafísico y, no obstante, el imperativo moral, el horror a la ilusión, el desprecio hacia la esperanza y, sin embargo, la exaltación de "la rebeldía, la libertad y la pasión".

En su impermeable de estilo un poco gangsteril. Camus paseaba su personaje de Humphrey Bogart japonés, intenso y austero, cálido y tenso, puritano y sensual.

Nosotros mirábamos el mundo con los ojos de dos personajes: Roquentin, de "La Náusea", de Sartre, y Meursault de "El Extranjero", de Camus. Ambas miradas se confundían o se completaban en un malentendimiento que no se limitaba sólo a los lectores. Por lo menos al comienzo, Camus y Sartre tenían un propósito común: trazar la línea de demarcación más allá de la cual empieza la falsedad y el fraude. Inmediatamente después de la guerra, de los campos de concentración, en el siglo de "las personas desplazadas", no era posible buscar una explicación, una razón, una regla, fuera del hombre y de su situación concreta. Los mistificadores que hablaban de "superación", trascendencia y eternidad, eran para Sartre unos "sinvergüenzas" y para Camus unos fariseos criminales. "¡Oh alma mía —escribe Píndaro y cita Camus— no aspires a la vida inmortal, pero agota el campo de lo posible".

A los veintiocho años ("El Mito de Sísifo"), Camus responde a nuestra espera lanzando con altiva tranquilidad el exigente desafío que lo hizo célebre:

"Hay un solo problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar si la vida vale o no la pena de ser vivida implica responder a la pregunta fundamental".

En otro lugar: "Sí, el hombre es su propio y único fin; si quiere ser algo, tiene que serlo en esta vida".

Además: "Entre la historia y la eternidad, escogí la historia porque me gustan las certidumbres".

UN PEQUEÑO PRINCIPE

En la obra de Camus, los jóvenes contemplaban el mundo indescifrable y caótico, extraño e impermeable, qu se oponía a sus naturalezas.

"El divorcio —escribe Camus— entre el hombre y su vida, el actor y su escenario, es propiamente el sentimiento del absurdo".

¿Hay, pues, que suicidarse? No, porque el suicidio es el abandono de la contradicción y el absurdo que son las características de la condición humana; no es una solución de la contradicción, sino la negativa a afrontarla. La pasión de vivir, el deseo de comprender la vida son certidumbres tan claras y tajantes como la misteriosa hostilidad del mundo.

"En el apego del hombre a la vida, hay algo —escribe Camus— más fuerte que todas las miserias del mundo. El juicio del cuerpo vale tanto como el del espíritu y el cuerpo retrocede ante la aniquilación. Nos acostumbramos a vivir antes que a pensar".

¿Qué hacer? ¿En qué consiste ser hombre? Nada más que en mantener hasta el fin "el enfrentamiento desesperado entre la interrogación humana y el silencio del mundo".

Toda una generación vivió apoyada en esta justificación de la desesperación. A menudo, se detenían en ella en vez de encarar el imperativo del enfrentamiento con el mundo. Fuera de los comunistas y los católicos —para quienes, de un modo u otro, Dios no había muerto— toda la juventud europea creía oír por primera vez el único lenguaje aceptable en aquel momento. Camus se convirtió de súbito en maestro de pensamiento. Toda una generación recibía su ética de las manos de un hombre que no tenía aún treinta años.

Puesto que el hombre mismo y su vida contaron tanto, hablemos de él: es difícil y no seré objetivo. Dios me libre de ese tipo de objetividad. Soy de los muchos a quienes Camus entregó, durante años, su muy solicitada amistad. Le debo algunas cosas que es un milagro recibirlas del prójimo.

Todas las hadas rodearon su cuna. Hijo de un obrero agrícola, fue al comienzo un pequeño príncipe. En el liceo de Argel, su profesor Jean Grenier —que siempre fue su maestro— le reprochaba ya su "orgullo castellano". Tenía gracia, soltura, simpatía, encanto y generosidad. Era consciente de su valor, pero también capaz de prestar atención, a la vez despótico y delicado y sabía colocarse auténticamente al nivel de cualquiera. En suma, poseía la nobleza. Podemos decir de él lo que he oído decir a los que conocieron a Jean Prévots o a Federico García Lorca: lo devoraba todo, la vida, las ideas, la ambición, las mujeres.

La tuberculosis multiplicó los apetitos del joven Camus. Tenía algo que expresar: la vida es breve y quería decirlo en todas partes. ¿De qué manera vivir varios destinos? "Todo ser sano —dijo— tiende a multiplicarse". La solución para el absurdo podría ser una moral de la cantidad. El donjuanismo es una solución.

"(Don Juan) no echa de menos el deseo perdido en el goce, no le afecta ese lugar común de la impotencia... La vida lo colma. Lo peor es perderla. Ese loco es un gran sabio. Pero los hombres que viven de esperanzas se adaptan con dificultad a un universo donde la generosidad suplanta a la bondad, el silencio viril a la ternura y el coraje solitario a la comunión".

En realidad, más que Don Juan, son interesantes el actor y el teatro. "El actor es quien saca la mejor conclusión del hecho de que todo tiene que morir algún día".

Si la vida es sueño, son necesarias varias vidas. Desde su adolescencia, Camus presentía que podría ser un gran escritor o un gran actor. El lo sospechaba: los espectadores del "Theatre de l'Equipe" estaban seguros de ello. En 1936, en Argel, Camus hacía de todo, la adaptación de las obras, la dirección, los decorados y el papel principal. Todas las piezas que presentaba tenían una significación precisa para su propia expresión. El secreto del éxito es la continuidad en la obsesión, el consentimiento en una fidelidad —aún pobre— a sí mismo. Camus tenía una vitalidad demasiado desbordante para contentarse con un solo medio de expresión, pero tenía ya una personalidad lo bastante firme para conservar la unidad interior bajo la resplandeciente dispersión de sus manifestaciones.

Se sentía verdaderamente incómodo si se señalaban todos sus privilegios. Pues tenía, desde el principio, una moral humana. Los monstruos, los santos, los genios, todo lo que rebasaba al hombre o se situaba al margen de él, le causaba horror al propio tiempo y por la misma razón. Había nacido en un medio tan miserable ("los que saben lo que es haber pasado un día de hambre"), era consciente de una victoria tal sobre sí mismo, tenía tanto respeto por el oficio, la artesanía y la disciplina individual, que la idea de los "elegidos" le resultataba insoportable. Le gustaban el orgullo y el honor de



El "Facel Vega" que causó el estúpido e inesperado accidente.

los hombres, no la altivez del superhombre o del aristócrata.

DEMASIADO PRONTO

Le gustaba bailar, nadar, jugar al balompié y, por instinto, lo hacía todo muy bien. Como si sintiera una suerte de injusticia en su capacidad para hacerlo todo bien, se aplicaba aún más, transformaba en conquistas las dotes espontáneas, se iniciaba en las técnicas y jergas, quería "estar en el asunto" y se complacía —con la más ingenua exuberancia— en la complicidad de los especialistas.

Lo mismo le ocurrió con el periodismo, "el oficio más noble del mundo". Camus, que tenía el innato sentido del reportaje (el hecho humano, el color, el acercamiento significativo) y del editorial (una sola idea desarrollada con tres hechos en tres páginas), se apasionaba por el trabajo de imprenta y solía decir que sus mejores recuerdos del periodismo se relacionaban con los linotipos. Pasó toda una parte de su vida justificando los dones que le habían sido concedidos.

Todo fue demasiado rápido. Cuando, en Francia, un profesor no puede dejar de decir: "Un joven autor pretende que... pero, en realidad...", los estudiantes comprenden que se trata de un joven autor interesante. En la época de "Calígula" y "El Extranjero", es decir, de tres a cuatro años después de "El Mito de Sísifo", ya se habían escrito estudios sobre su obra, que jóvenes discípulos proponían a sus profesores descontentos. Es un comienzo obligado. Después, la Universidad se apresura demasiado para asimilar al hombre y su obra, en un momento en que la juventud ya no se interesa por ellos.

Camus empezaba a sentirse agobiado por el peso de tal autoridad. No la había buscado. Nunca buscó nada con codicia. Lo que no es un mérito, pues todo le había sido dado. Sólo le quedaba saber rechazar. Eso sí era un mérito: él sabía rehusar, rechazar. Hagamos como Valéry con Baudelaire, imaginemos a Camus en el instante de engendrar su obra, sin saber aún qué dirección va a tomar, sólo preocupado —como dice Nietzsche— por convertirse en el que es, no habiendo entregado más que una parte de su mensaje, que pretende aún revestir, nutrir, prolongar e incluso reinventar. Pero es víctima de la espera de los demás, tiene que tomar en cuenta el interés devorador que ha despertado, está obligado a sentir siempre la impresión de mutilarse para seguir siendo él mismo, a vencerse y a retirar la pantalla que entre él y su escasa obra teje el apetito de los que le aman y pretenden atraerlo hacia ellos. Es la época de su novela "La Peste", por la que le es concedida su primera recompensa literaria, el Premio de los Críticos, otorgado a su libro, no para consagrarlo, sino, como dijo Jean Paulhan, "para dar a conocer el Premio". La novela interesó al gran público y se tradujo a doce lenguas.



"Le gustaba bailar, nadar, jugar al balompié, y, por instinto lo hacía todo muy bien."

LA NEGACION DEL CRIMEN

En "Calígula" —a mi juicio, su obra maestra—, hablando de lo absurdo de la condición humana, Camus presentaba una de las conclusiones que de ésta había sacado un emperador romano: el cinismo, la ironía, el "todo está permitido" de los nihilistas rusos. Puesto que estamos en el absurdo, lo mismo da hacer una cosa que otra. Si nada tiene sentido, ¿por qué prohibir el asesinato y la perversión?

Después de "El Mito de Sísifo", los jóvenes escribían a Camus para decirle que, de todos modos, querían suicidarse, o que no veían otra solución que el "todo está permitido". Con "Calígula", esos jóvenes se sintieron satisfechos. Vieron en la obra la justificación de la renuncia al esfuerzo, la invitación a convertirse en un "héroe que presta testimonio", en suma, a vivir de manera existencialista. Incluso reprochaban a Camus que su propio personaje, Calígula, no le convenciera, y que hubiera recargado de modo caricaturesco una manifestación en definitiva plausible del absurdo.

En "La Peste", ya no hay equívoco posible. La moral queda establecida: nada cuenta, pero el hombre es un Valor. Hay que salvarlo: es el origen de todo. Salvarlo mediante la fraternidad sin ilusión y la acción sin esperanza. En la ciudad de Orán —aislada por la peste— el doctor Rieux lo hace todo sin creer en nada. Sólo hay lirismo en sus vivencias, no en sus ideas. La muerte de un niño (" la cosa más injusta de la tierra") no logra alterar su exigencia de acción ni su gusto por el combate. En el orden de lo humano, se sabía de dónde regresaba el doctor Rieux. Respecto al mal no era necesario escribirlo con mayúscula.

Ya es una transición, aunque no sea aún una ética, sino la mera descripción de un personaje que sólo tiene un puñado de certidumbres y dos o tres reglas de conducta. El absurdo y el infatigable enfrentamiento del hombre con el mundo deben ser aceptados en el sentido de un nuevo humanismo que, sin perder de vista la insignificancia, impide al mismo tiempo la desmesura. "El Hombre Rebelde" fue la justificación de esa actitud. Las mismas razones que motivaron la negación del suicidio, fundan la del asesinato.

UNA MANERA DE RESPONDER

La transición ya se había producido entretanto en los editoriales de "Combat". Dogmático, incisivo, sentencioso y brillante, Camus revelaba a pesar suyo, en sus análisis y enjuiciamientos, que aceptaba una moral que nunca —en el fondo— había puesto en duda. Cada uno de sus gritos implicaba un principio, cada una de sus actitudes suponía una verdadera fe. Algunos se indignaban a veces de que este agnóstico pretendiera tener un mensaje. Ya estaba guiado por su obsesión de una definición comprometida de la justicia y por el rechazo de cierta forma de violencia.

Esta obsesión arraiga en la estética esencial de Camus. No se trata de una filosofía, sino de una actitud. No es siquiera la expresión filosófica de una actitud ante la vida.

"El Hombre Rebelde" —tan discutido— no es un tratado; es un ensayo. Contiene una serie de reacciones ante ciertas encarnaciones históricas de las preocupaciones humanas. Es un inventario de negaciones, un arte de la exigencia, una manera de vivir.

Quiero declarar enseguida que a la pregunta habitual de los profesores —¿qué quedará de Camus? —respondo, por mi parte y al menos respecto al período que va hasta los últimos años, que permanecerá viviente su manera de responder a los acontecimientos, restableciendo todos los atributos de la dignidad humana.

Su muerte a los 46 años transforma su vida en un destino prodigioso. ¡Qué símbolo! Tiene uno ahora la tentación de decir que todo en su vida llegó en el momento justo, acaso demasiado tarde. Siempre pareció que el propio Camus lo sabía, y a medida que pasaban los años, se veía obligado a hacer el inventario de las razones de su éxito inicial y precoz.

Cuando apenas tenía 22 años, escribió un libro —"Bodas"— que lo revela ya casi por entero. Con "Calígula", "Bodas" es acaso la mejor introducción a Camus para un joven que lo descubra. A los 22 años, ya maduro y amenazado, Camus rechaza la añagaza de la esperanza: "De la caja de Pandora, en la que bullían todos los males de la humanidad, los griegos hicieron salir a la esperanza después de los demás, como el más terrible de todos. No conozco símbolo más emocionante, pues la esperanza, contra lo que se cree, equivale a la resignación y vivir no es resignarse". Camus concluye: "He aquí, al menos, la áspera lección de los veranos de Argelia". Es decir, se trata de una lección sacada por Camus, a los 22 años, en Argelia. Lo absurdo no había sido aún nombrado, pero ya estaba descubierto. La guerra todavía no había ocurrido, pero no por eso el mundo le parecía menos indescifrable.

A TRAVES DE UN MALENTENDIMIENTO

¿Cómo se efectuó el prodigioso encuentro de ese mediterráneo devorador con la juventud europea? A través de un malentendimiento, pues ante el absurdo, Camus confiaba en el "juicio de la carne" que había conocido en sus orillas africanas.

"La unidad se expresa aquí en términos de sol y mar... Me doy cuenta de que no existe la felicidad sobrehumana ni la eternidad fuera del curso de los días... Los bienes insignificantes pero esenciales, las verdades relativas son lo único que me conmueve. Me parece que la felicidad de los ángeles no tiene sentido, sólo sé que este cielo durará más que yo.

"Aquí —en Argelia— hay un pueblo sin pasado, sin tradición y que sin embargo, tiene poesía... Este pueblo, enteramente lanzado en el presente, vive sin mitos, sin consolación, ha puesto todos sus bienes sobre la tierra y por tanto, está indefenso ante la muerte. Le han sido prodigados los dones de la belleza física y con ellos, la singular avidez que acompaña siempre a la riqueza sin porvenir. Todo lo que aquí se hace revela la repugnancia hacia la estabilidad y la despreocupación por el porvenir; la gente se apresura a vivir. Creo saber que estos hombres no han pecado contra la vida, pues si hay un pecado contra la vida, no es, acaso, la desesperación, sino más bien la esperanza en otra vida y el rechazo de la grandeza de la vida presente. Estos hombres no han hecho trampa. Dioses del verano, lo fueron a los 20 años por su ardor de vivir y aún siguen siéndolo, privados de toda esperanza".

En suma, en Argelia, en esa patria de la que no podrá nunca separarse excepto para sufrir por ella en el silencio o la evasión, Albert Camus ya lo había aprendido todo, toda la estética de sus futuras obsesiones, de sus actitudes ante la esperanza, el combate, la violencia, el comunismo y el crimen ideológico; sus reacciones ante todas las doctrinas o metafísicas que prometen una vida ultraterrena o rinden homenaje a un mañana cuyas alegrías son demasiado lejanas. Todo lo que mutila el presente en nombre del futuro imprevisible, ya lo había leído Camus en el cielo y las playas de Argel.

ARGELIA, POR FIN

Aquí tropiezo con un problema que —por respeto hacia él— no eludiré: Argelia. Su amistad hacia mí se había entibiado desde hace dieciocho meses a causa de nuestras posiciones divergentes acerca del problema argelino. No tengo derecho a atribuirle palabras que no dijo, pero, en definitiva, Camus habló desde su situación de argelino no musulmán, condición que yo comparto. Durante casi un año, cuando colaboraba en 'L'Express", estuvimos en plena comunión de ideas, sentimientos e incluso reacciones. A continuación diré en qué consistió su actitud y por qué me sentí obligado a alejarme de él.

Ante todo, hay que disipar los equívocos. Albert Camus fue el primer periodista francés que dió la alarma acerca de la situación argelina, y el primero en ser expulsado de Argelia. Fue expulsado en tiempos de paz. Lo previó todo, la insurrección, las reacciones de los extremistas de derecha, la actitud de ciertos colonos, la incapacidad de una gran parte de la administración, el racismo, el fraude electoral; en suma, todo el aparato de opresión colonial le inspiró, antes que a nadie, las protestas más



"Le gustaban el orgullo y el honor de los hombres, no la altivez del superhombre y del aristócrata."

elocuentes y lúcidas. Nadie puede olvidar estos hechos.

Muchos anticolonialistas —entre ellos, yo— extrajeron de sus obras sus argumentos y su fervor. Al responder —en 1955, a través de L' Express"— al abogado Bumendjel, hoy portavoz del F.L.N., Camus propuso una mesa redonda en torno a la cual se reunieran todas las tendencias de la opinión argelina, incluso el Frente de Liberación Nacional. En aquella época, el F.L.N. estaba de acuerdo.

CUANDO VI A MENDES-FRANCE

El conflicto duraba ya más de un año. Camus asumió enseguida sus responsabilidad. Como en el momento de la guerra de España —que tanto influyó en él— y en el de la Resistencia, en la que desempeñó un papel notorio, en suma, como en todas las ocasiones (antisemitismo, racismo, persecución de los sindicalistas o de los intelectuales, sentencias de muerte) Camus se comprometió sin equívocos y sin reticencia.

Parece casi inconcebible el número de horas, días y meses de su vida —que ahora sabemos que fue breve— consagrados por Camus al quehacer político, pues se trataba de un escritor que se consideraba artista y estaba preocupado por la expresión teatral y novelística.

Nunca un abogado, un miembro de una mutualidad obrera, una liga de los Derechos del Hombre, una asociación de defensa de las libertades o una organización de refugiados se dirigió a él en vano.

Recuerdo que un día que le pregunté por qué había aceptado nuestra proposición de colaborar regulamente en "L'Express", me respondió con una voz clara: "Por tres razones. En primer lugar, soy un solitario en mi época, pero también soy íntimamente solidario de ella. dable para mí, con la condición de poder decir- En segundo término, el periodismo siempre me ha parecido la forma de compromiso más agralo todo. Por último, quiero contribuir a que Pierre Mendes-France vuelva al poder. Vamos a atravesar un período muy grave. Yo mantengo criterios subjetivos. Cuando en 1945 fui a ver a Mendes-France al ministerio de Economía, creí enfrentarme por vez primera con un verdadero estadista. Ahora que ha sido derribado en la Asamblea y ha respondido a Maurice Schumann revelando que había libertado a niños presos en las cárceles de Marruecos, Mendes-France habló con un acento cuya calidad no puede engañarme".

En esa época, Camus acaso era el maestro de la juventud francesa, pero su gloria se había consolidado y su autoridad era internacional. Su anticomunismo —que por desgracia había precedido demasiado al informe Jruschov y a la desestalinización— era popular entre los intelectuales libertarios de Hungría y los gomulkistas de Polonia; pero no despertaba simpatías en Francia. Avida, la Iglesia reclamaba a Camus. "No necesita el bautismo —decían los católicos—, tiene la gracia. No importa que rechace el más allá si su mensaje terreno tiene un contenido cristiano".

EL 6 DE FEBRERO

Camus vino a "L'Express" para probarnos fidelidad a sí mismo, su voluntad de combatir por el ideal de su juventud y por la permanencia indestructible de su exigencia moral. Es menester decirlo por honestidad: no se sentía completamente cómodo en "L'Express". Es natural. En primer lugar, un equipo es un conjunto de hombres que tienen más coincidencias que divergencias. Si todos los miembros del equipo pensaran como un solo hombre, no habría originalidad en el seno del grupo. Camus nunca pudo resignarse a la desaparición de "Combat". Siempre soñó recrearlo, y "L'Express" no era, evidentemente su "Combat". Pero, a pesar de todo, estuvo entre nosotros, participó en todo, luchó en todos los frentes. Durante el gobierno de Edgar Faure, el señor Soustelle —gobernador de Argelia— se encamina lenta pero seguramente hacia un viraje a la extrema derecha. Nos llegan los relatos de los abusos, de la acción represiva. En cada uno de mis viajes, recojo una espantosa cosecha de datos que confío a Camus. Apenas publicamos la décima parte de lo que sabíamos. Comienza la angustia para todos. Para todos, y en especial para los redactores de "L'Express" que son franceses de Argelia. Las violentas reacciones del F.L.N. nos hacen comprender que hemos entrado en el engranaje infernal, en el círculo maldito. Empiezan a plantearse problemas de conciencia, cuestiones esenciales, aunque queda una pequeña esperanza en Mendes-France. ¡Acaso se pueda evitar que la guerra produzca el divorcio definitivo entre ambas comunidades! Quizá una federación francoargelina logre logre reunir a los que ahora se destrozan, y evitar —pensamos Camus y yo— que en fin de cuentas y con el pretexto de la marcha de la historia, ocurra otra desgracia: el nacimiento en Argelia de una nación araboislámica cerrada, en lugar de la patria argelina libre y laica. Camus deberá situarse respecto al F.L.N. y no sólo contra el colonialismo francés.

El 6 de febrero de 1956 confirmó los temores más graves de Albert Camus. Serán necesarios muchos años antes de que se produzca un mejoramiento —piensa Camus a partir de entonces. Prevé que con la violencia todos tendrán que unirse a su comunidad a menos de aceptar todas las condiciones del adversario. Cree que si no ha podido convencer a los suyos— los franceses de Argelia sólo conseguirá agravar las desgracias y agudizar los odios con sus manifestaciones. En suma, se retira por modestia, por que ya no cree en su testimonio, y también por conciencia, pues ya no se considera un testigo.

Debemos recordar todo lo que Camus escribió sobre la violencia, el examen de los objetivos revolucionarios y los métodos reaccionarios para alcanzar tales fines. El tema de "Los Justos" es la verdadera historia de los terroristas rusos que se interrogan acerca del derecho de la víctima a convertirse en verdugo y el derecho que el inocente tiene para matar. El tema de "El Hombre Rebelde" es el de la desviación revolucionaria a la que conduce la organización totalitaria del crimen ideológico. Camus demostró durante la Resistencia que no era un escrupuloso y que la paz no constituía el supremo bien. Pero declara que antes de resignarse a sacrificar a generaciones enteras, antes de poner en peligro el máximo bien de nuestro niños —la vida en este mundo— es necesario haber agotado todas las oportunidades posibles, pues se corre el riesgo de que los verdugos se mezclen unos con otros hasta el fin de los tiempos, perdiendo el sentido de su lucha y terminando por identificarse con el caos indescifrable del mundo.

CAMUS FALLO Y LO ECHE DE MENOS

Entonces propuso una tregua de la que se burlaron los intelectuales y que ambas partes rechazaron. Mucho después, volvió a su soledad fecunda y desgarrada, para dedicarse a magníficas evasiones teatrales en las que se reflejan sus lacerantes preocupaciones. ¿Qué fue la adaptación del "Requiem para una monja" de Faulkner, sino la nostalgia de una situación argelina en la que Camus hubiera podido comprometerse totalmente y hasta el fin con las víctimas?

Así esbozó Camus el comienzo de su abandono de la actitud comprometida. Sin duda, pero aún no hemos leído sú última novela, "El Primer Hombre". Nada nos permite suponer que tal abandono del compromiso fuera definitivo. Hubo otros períodos de silencio en la vida de Camus. En cuanto a Argelia, se negó con firmeza a comprometerse públicamente en el problema. Reservaba para la Comisión de Salvaguarda sus múltiples e incansables intervenciones contra las torturas y las detenciones arbitrarias. Esto me consta por diversos testimonios. Pero, por lo demás, rechazaba toda declaración pública.

Muchas veces su ejemplo me atormentó mientras hacía mis reportajes. En muchas ocasiones pedí que se me encargara otra tarea. Muchas veces me sentí cansado de suscitar enemistades y dudé del valor de un testimonio mil veces más oscuro y modesto que el de Camus. Una de las últimas cartas que me envió —y que me permito citar, porque arroja luz solamente sobre Camus— contenía la siguiente frase: "Me basta comprender, al leerle, que está usted desgarrado como yo".

Siempre respeté su tesis y sus posiciones. Pero me separé de él en el problema de Argelia. Trascendí el desgarramiento al darme cuenta de que el compromiso sigue siendo necesario, sobre todo si se consideran las razones que tenía Camus para no comprometerse. ¿Cómo alcanzar la patria argelina abierta sin estar constantemente presente? ¿Cómo no dejar atrás las amistades perdidas, el furor de los enemigos y cómo responder a la esperanza de los argelinos y preparar la amistad musulmana sin la permanente obligación del testimonio? Esta es una discusión que he mantenido a menudo con Germaine Tillón, que parece un personaje de Camus. Digamos que hay distintos vocaciones y que es menester repartirse los papeles. Por qué no admitirlo: Camus falló y lo eché de menos durante estos largos meses argelinos.

Sin embargo, sigo creyendo que no falló en casi todo lo esencial. Una vida se compone de detalles y en esos detalles —como en las grandes crisis— un joven puede hallar el secreto de la actitud feliz, la invitación al florecimiento, el honor de vivir y la exigencia de pureza. Al evocarlo, no puedo dejar de pensar en un pasaje de "El Extranjero". Meursault es acusado. La defensa cita a un testigo. Interrogado este sobre su amigo Meursault, declara: "Era un hombre" y Meursault, el narrador, añade: "Me pareció que sus ojos brillaban y sus labios temblaban. Parecía querer preguntarme qué más podía hacer por mí. No dije nada, no hice ningún gesto, pero por primera vez en mi vida tuve ganas de abrazar a un hombre".

Trad A. G. H.

EN LA MUERTE DE ALBERT CAMUS

por el escriba



Saint-Simon cuenta en sus Memorias que una duquesa —creo que la de Bouillon—, habría sabido el día exacto de su muerte. Al efecto reunió a sus íntimos y se los hizo saber. Saint-Simon asevera que la duquesa murió en el día y hora señalado por ella. Esto recibe el nombre de premonición. Por otra parte, tenemos el Coro en la tragedia griega, tenemos a las sibilas (por ejemplo, la de Cumas), tenemos las pitias (recuérdese el verso de Valery: La Pythie exhalant la flamme...), los oráculos (entre otros, el de Delfos), tenemos esa otra clase de seres que ven su muerte anticipada en la superficie bruñida de una bandeja de plata, tenemos las anticipaciones para la historia a sobrevenir en cuatro o cinco siglos (predicciones de Nostradamus), tenemos las cartománticas o barajeras que por cuarenta centavos nos ponen en guardia contra nuestra propia muerte. Todo eso nos asegura —parecería—, un mínimo de advertencias, un saber a qué atenerse con ese imponderable llamado Muerte. Pero, ¿es realmente así?

Hago estas reflexiones con motivo de la muerte inesperada de Albert Camus. A propósito, ¿es inesperada la muerte? Bueno, uno sabe que es mortal, uno sabe que la muerte puede sobrevenir sin aviso previo (aquél que padece una larga enfermedad o ha llegado a edad respetable la espera día a día), uno sabe, asimismo, que puede ocurrirnos exactamente lo ocurrido a Albert Camus, y sin embargo, de todo eso no por ello la muerte es menos inesperada.

Camus viajaba por una carretera empapada por la lluvia; acaso por esa misma carretera habría pasado en automóvil varias veces; es también posible que Camus pensase en ese momento, por ejemplo, en la muerte imprevista de Gerard Phillipe, y para completar el cuadro de estas posibilidades terribles, es imaginable que Camus pensase, sin creer ni por asomo en lo que pensaba, que a él podría ocurrirle otro tanto. Y en tal momento, el automóvil en que él viajaba choca contra un árbol, y Camus muere.

Resulta una broma bien pesada que en el momento en que uno tiene la muerte en las narices se esté precisamente pensando que uno no ha sido elegido por ella. Y si él no pensaba en términos de muerte, entonces mataba el tiempo viendo los árboles del camino, los asuntos a resolver en París después de las vacaciones de Pascuas, acaso en cómo sobrellevar la vejez todavía lejana, en fin, poniendo años entre uno y la Muerte.

Para Camus la vida resultaba un absurdo. Era como una idea fija. Recuerdo ahora ciertos capítulos de **La Peste.** En Orán la vida no tiene sentido, la peste asola a la ciudad, y cada habitante sabe de antemano que existen mínimas posibilidades de escaparle. La muerte ha dejado de llamarse premonición, oráculo o sibila para convertirse en evidencia aplastante. Pero Camus, que se dió gusto —personificado en **La Peste** misma—, diezmando a la ciudad de Orán, no podía sospechar, premonizar, oracular o sibilizar su propia muerte, oscura, estúpida y brutalmente sobrevenida en una carretera de París.

Se me ocurre pensar ahora —en vista de la ineluctabilidad—, qué habría preferido Albert Camus. ¿Esta muerte imprevista o una condena a muerte, por ejemplo, la del asesino en **El Extranjero**? ¿O es la misma cosa? Aquél que ha sido advertido sobre la hora de su muerte, ¿ha sido advertido realmente? ¿No es acaso la misma cosa la idea fija de la muerte y la supuesta advertencia de los condenados a sufrirla por la imposición de unos jueces? Entonces, ¿qué pensar? Ocurre que frente al concepto muere todo mecanismo mental, está condenado al fracaso; las ideas se vuelven fango espeso, y esto porque el pensamiento sólo es concebible en términos vitales. Tanto es así, que a pesar de los aspavientos que hacemos con motivo de la muerte de un ser querido, no por ello sentimos que en lo adelante nada nos religará a ese ser; más todavía, ya no nos es posible "reconstruirlo", ahora se ha cambiado en algo que nosotros no podemos concebir. Verdad que nos quedan los libros de Albert Camus, pero... ¿y Camus mismo? En tanto que ser viviente era pensable e imaginable; ahora nos resulta tan inservible como esos objetos que tiramos en el desván de la casa. He ahí por qué todos nos negamos a morir. Una vez que pasamos al estado de cadáver cesa toda comunicación, todo entendimiento, y entonces un perro vivo vale más que un león muerto... Por encima de la literatura, de la fama, de la posteridad está esa breve inmortalidad que llamamos vida. Es vida lo que el hombre quiere, vida a toda costa, y Camus, en su automóvil camino de la muerte, se hubiera reído a carcajadas de aquél que le asegurara el respeto de la posteridad, la admiración de la posteridad y la gloria perenne de sus libros. Camus es, hasta que no se pruebe otra cosa, sólo un muerto más.

E L E X T R A N J E R O

por albert camus
(f r a g m e n t o)

Persistía el mismo resplandor rojo. Sobre la arena el mar jadeaba con la respiración rápida y ahogada de las olas pequeñas. Caminaba lentamente hacia las rocas y sentía que la frente se me hinchaba bajo el sol. Todo aquel calor pesaba sobre mí y se oponía a mi avance. Y cada vez que sentía el poderoso soplo cálido sobre el rostro, apretaba los dientes, cerraba los puños en los bolsillos del pantalón, me ponía tenso todo entero para vencer al sol y a la opaca embriaguez que se derramaba sobre mí. Las mandíbulas se me crispaban ante cada espada de luz surgida de la arena, de la conchilla blanqueada o de un fragmento de vidrio. Caminé largo tiempo. Veía desde lejos la pequeña masa oscura de la roca rodeada de un halo deslumbrante por la luz y el polvo del mar. Pensaba en el fresco manantial que nacía detrás de la roca. Tenía deseos de oír de nuevo el murmullo del agua, deseos de huir del sol, del esfuerzo y de los llantos de mujer, deseos, en fin, de alcanzar la sombra y su reposo. Pero cuando estuve más cerca vi que el individuo de Raimundo había vuelto.

Estaba solo. Reposaba sobre la espalda, con las manos bajo la nuca, la frente en la sombra de la roca, todo el cuerpo al sol. El albornoz humeaba en el calor. Quedé un poco sorprendido. Para mí era un asunto concluído y había llegado allí sin pensarlo.

No bien me vió, se incorporó un poco y puso la mano en el bolsillo. Yo, naturalmente empuñé el revólver de Raimundo en mi chaqueta. Entonces se dejó caer de nuevo hacia atrás, pero sin retirar la mano del bolsillo. Estaba bastante lejos de él, a una decena de metros. Adivinaba su mirada por instantes entre los párpados entornados. Pero más a menudo su imagen danzaba delante de mis ojos en el aire inflamado. El ruido de las olas parecía aún más perezoso, más inmóvil que a mediodía. Era el mismo sol, la misma luz sobre la misma arena que se prolongaba aquí. Hacía ya dos horas que el día no avanzaba, dos horas que había echado el ancla en un océano de metal hirviente. En el horizonte pasó un pequeño navío y hube de adivinar de reojo la mancha oscura, porque no había cesado de mirar al árabe.

Pensé que me bastaba dar media vuelta y todo quedaría concluido. Pero toda una playa vibrante de sol apretábase detrás de mí. Di algunos pasos hacia el manantial. El árabe no se movió. A pesar de todo, estaba todavía bastante lejos. Parecía reírse, quizá por el efecto de las sombras sobre el rostro. Esperé. El ardor del sol me llegaba hasta las mejillas y sentí las gotas de sudor amontonárseme en las cejas. Era el mismo sol del día en que había enterrado a mamá y, como entonces, sobre todo me dolían la frente y todas las venas juntas bajo la piel. Impedido por este ardor que no podía soportar más, hice un movimiento hacia adelante. Sabía que era estúpido, que no iba a librarme del sol desplazándome un paso. Pero di un paso, un solo paso hacia adelante. Y esta vez, sin levantarse, el árabe sacó el cuchillo y me lo mostró bajo el sol. La luz se inyectó en el acero y era como una larga hoja centelleante que me alcanzara en la frente. En el mismo instante el sudor amontonado en las cejas corrió de golpe sobre mis párpados y los recubrió con un velo tibio y espeso. Tenía los ojos ciegos detrás de esta cortina de lágrimas y de sal. No sentía más que los címbalos del sol sobre la frente, e, indiscutiblemente, la refulgente lámina surgida del cuchillo, siempre delante de mí. La espada ardiente me roía las cejas y me penetraba en los ojos doloridos. Entonces todo vaciló. El mar cargó un soplo espeso y ardiente. Me pareció que el cielo se abría en toda su extensión para dejar que lloviera fuego. Todo mi ser ser distendió y crispé la mano sobre el revólver. El gatillo cedió, toqué el vientre pulido de la culata y allí, con el ruido seco y ensordecedor, todo comenzó. Sacudí el sudor y el sol. Comprendí que había destruído el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa en la que había sido feliz. Entonces, tiré aún cuatro veces sobre un cuerpo inerte en el que las balas se hundían sin que se notara. Y era como cuatro breves golpes que daba en la puerta de la desgracia.

PUNTO DE MIRA

¿UNA RESPUESTA CUBANA PARA EL ARTE MODERNO?

por josé a. baragaño

Sin asustar al lector atacamos de nuevo el problema de la pintura y la escultura cubana, que no es otro que el problema del arte moderno. Un artículo mío, aparecido en esta publicación, suscitó no sé cuántos comentarios, no sé cuántas amenazas; en definitiva, es el drenaje permanente de la tontería, porque parece que en este país el crítico no tiene más que un derecho: la sumisión o la babosería. Asombra cómo en un país donde se han disipado todos los miedos, hay algunos que creen aun en cosas eternas y en el terror estético. Y para mí todo es parecedero, instantáneamente, brutalmente perecedero.

Para nadie es un secreto que la pintura se encuentra en crisis. Para nadie es un secreto que el arte moderno es un drama: drama que costó la vida a Van Gogh, y, en cierta manera, a Pollock y a Arshile Gorky. Por eso resulta un insulto para el arte mismo, para lo más verdadero en el hombre, la posición conformista, la mentira de los "valores" que algunos tratan de establecer.

La crisis actual de la pintura puede tener un origen socio-económico; puede depender del proceso interno de la Física o la Filosofía: nosotros preferimos hablar de la misma sin partir de otro tema que el arte moderno vivo. Es legal buscar los orígenes de esa actividad en Goya u otro pintor, pero una reducción nos llevaría a preguntarnos, ¿por qué el primer pintor hizo dibujos con sus dedos pesados en el barro blando? No, el conflicto es más actual, más cercanamente necesario.

Nunca se habló tanto de pintura; nunca se escribió tanto sobre pintura; nunca tuvo tanta importancia la pintura. En el momento actual todos los intelectuales escriben algo sobre pintura; la política ha invadido totalmente ese terreno, y un grupo de naciones utiliza ese pretexto para hacer propaganda contra otro partiendo de la tesis de que en determinado país no existe libertad para pintar. Sin eliminar la posición política del pintor como hombre, nos podemos preguntar, ¿no sirve todo eso para hacer más difícil la respuesta al problema del arte moderno?

En cierta forma todos estamos confundidos, por lo menos, preocupados. También podemos preguntarnos, ¿tiene en verdad tanta importancia, la pintura? Todas esas preguntas son grandes apariciones para el pensador moderno. Hegel habló de la pintura desde lo alto de su edificio filosófico, pero, en cierto modo, Heidegger, Jaspers, Gilson hablan de la pintura buscando un sentido para la filosofía, y, por consecuencia, para el hombre. Todo eso quiere decir que las artes plásticas son una preocupación del pensamiento moderno. ¿No hablaron de las artes plásticas con singular preocupación, Baudelaire, Mallarmé, Appollinaire, Artaud?

Nadie escapa a las redes que tiende su situación histórica. Por eso entre los cientos de artículos que aparecen a diario sobre el problema de la pintura muchos encuentran motivos de angustia, de disgusto o de alegría. Y es que el drama se ha generalizado: una parte de la humanidad espera del desarrollo de la investigación pictórica una solución mítica, que puede estar en todas partes menos en el arte, o que no se encuentra nada más que en el arte. Por eso es que cuando hablamos de ese tema lo hacemos con rigor crítico, sin importarnos en ningún momentos las sensibilidades los pequeños prejuicios, las tendencias al conformismo estético.

La pintura moderna surge de una gran rebeldía; será una gran rebeldía siempre que sea pintura moderna. En el siglo de la máquina; en el combate definitivo entre el proletariado y la burguesía; en el gran conflicto histórico que es el siglo XX no era posible una pintura que conservase el concepto de la realidad como algo permanente, sin transformaciones que conviene a la clase dominante. La pintura moderna va a la destrucción de las formas de vida de la sociedad capitalista, es una revuelta sistemática y eficaz contra el orden establecido.

La pintura moderna ha entrado en los apartamentos suntuosos de la burguesía con el mismo derecho que las obras de Karl Marx. Los grandes creadores del arte moderno no faltaron nunca a su cita con la historia: han dejado como testimonio fundamental sus vidas destruídas por la sociedad capitalista, ¿qué pasó con Van Gogh, qué pasó con todos los grandes fundadores de ese movimiento? Un burgués puede comprar como una buena inversión un cuadro de Picasso, pero es seguro que nunca lo comprenderá, y que en definitiva ese cuadro terminará perturbándolo.



"LO INCIERTO"—Wifredo Lam, lo inesperado en una identificación de la pintura con la naturaleza y la sociedad de las Antillas.



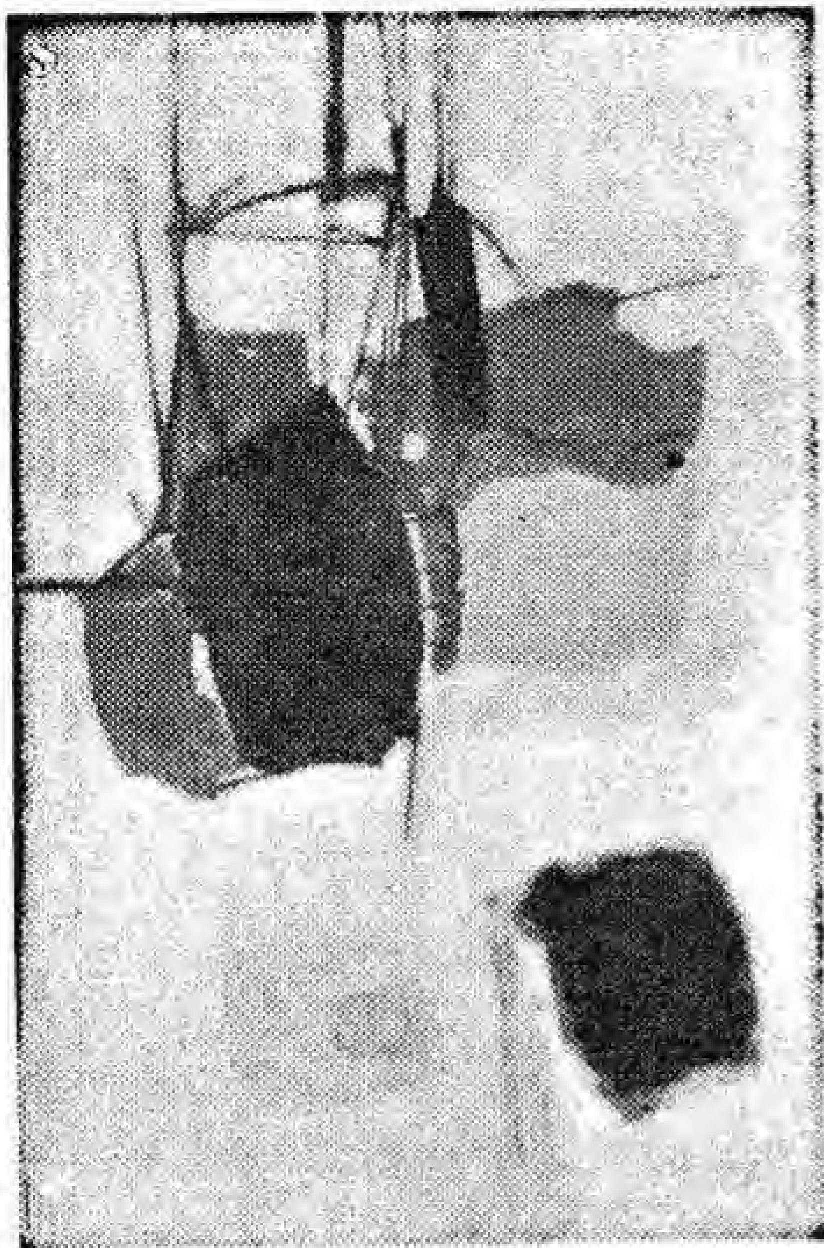
Cuadro. Guido Llinás, un intento de penetrar la realidad de la materia.

El arte moderno se convierte en un poderoso medio de emancipación a pesar de sus compradores y de los mercaderes, porque está hecho para perturbar la realidad social, combatiendo todos los conformismos, porque el arte no quiere hacer triunfar este o aquel partido, sino el hombre total; el hombre liberado de todas las alienaciones, en un mundo que conoce todas las esclavitudes.

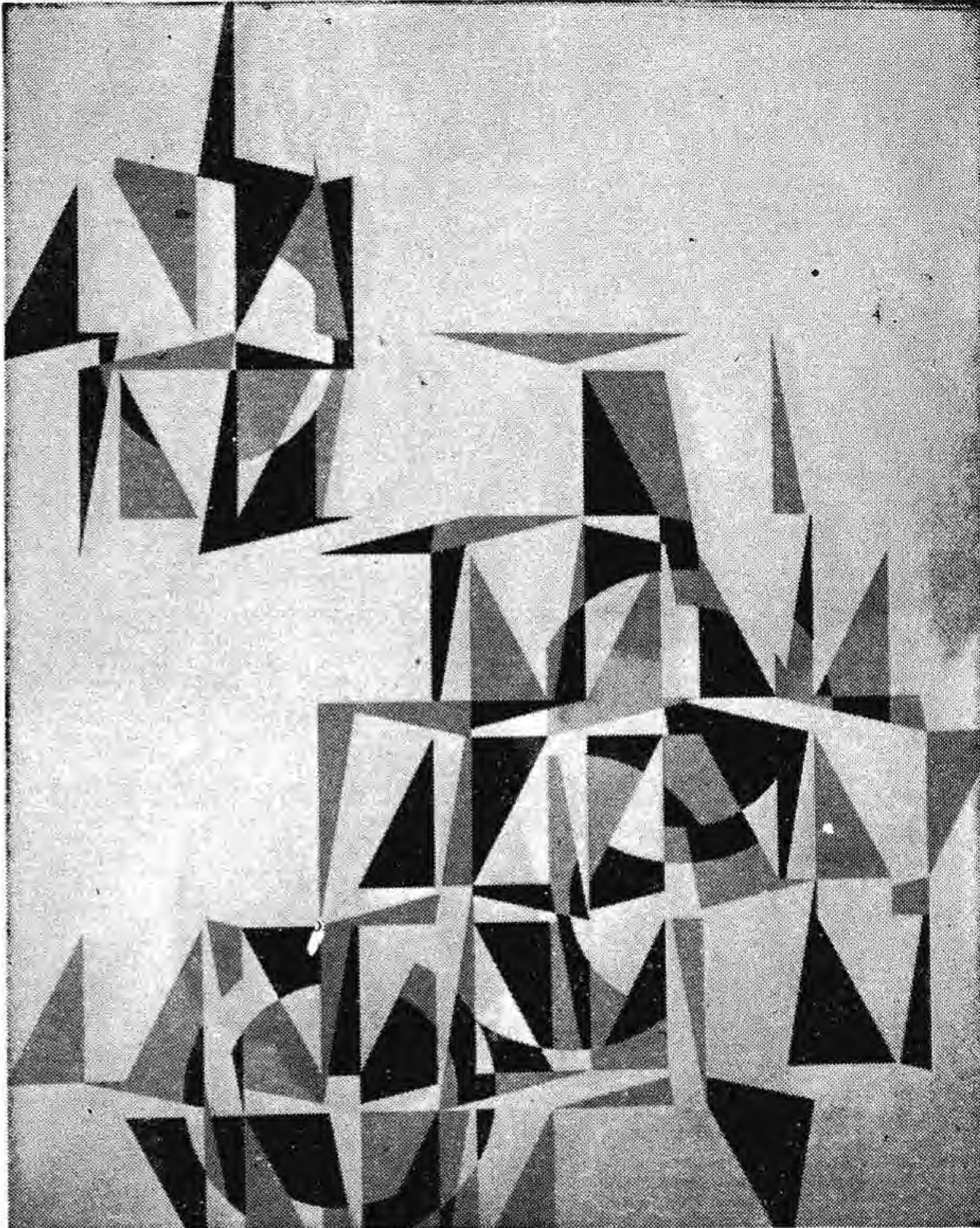
¿Quién inició el respeto hacia todas las formas de arte, y, por lo tanto, el reconocimiento de la validez de todas las culturas, contra todos los colonialismos, si no fueron los artistas modernos? Cuando el arte moderno reconoce el gran valor estético de la escultura de Africa u Oceanía, rompe la tradicional y académica adoración de los cánones clásicos, lanzando fuera de los límites de las potencias imperialistas el monopolio de la "verdad" estética, que introducían, mediante la educación, la religión y la propaganda, en los pueblos coloniales, destruyendo las formas culturales nativas.

Esa revalorización de la dignidad de las expresiones nacionales, ha permitido, por ejemplo, a los africanos mirar desde su arte y desde su cultura a los estados colonialistas, constituyendo uno de los sentidos de la lucha contra la opresión en un período de emancipación de los pueblos coloniales y atrasados como el que vivimos.

Pero a ese proceso de incorporación de las realidades plásticas más alejadas se une el esfuerzo por la fundación de un mito. El artista plástico, desde su material de trabajo todo materia, intenta fundar el sentido de la vida, o establecer que la vida no tiene sentido; a la existencia brutal el artista pretende otorgarle una esencia mítica, partiendo de su propia tarea individual. De ahí que el pintor y el escultor moderno no ve la pintura a partir de una concepción del mundo política o filosófica, sino que ve el mundo desde su pintura; desde la realidad estética, sensorial, material de su obra, que para él toma el rango de medida real de todas las cosas. Si no fuera así, no se justificaría el sacrificio heroico por realizar algo tan perecedero, tan artificial y tan real al mismo tiempo como una pintura o una escultura, o al-



Hugo Consuegra: La serenidad en la pasión.



Alberto Menocal: La búsqueda de un equilibrio.

gunas de esas síntesis modernas que son pintura y escultura al mismo tiempo que otra cosa...

El filósofo y el político no comprenden ese desplazamiento. ¿Cómo es posible hacer de una actividad humana, considerada como secundaria hasta hace poco, algo superior, como una medida de todas las cosas, como una vocación emancipadora que apunta hacia el destino mismo del hombre? Quizás en toda esa actitud del arte moderno se desliza un error, pero es cierto que hay muchas formas de aproximar la verdad, y, a veces, los rodeos del error es una de ellas. Por lo menos, existe el testimonio de que un cuadro de Mondrian o Malevich —escojo los más alejados de mi concepción de la pintura— nos golpean con una existencia, una tremenda realidad, más neta que cualquier discurso o actitud filosófica por conectada con la realidad que esté. Y suponemos que se debe a la voluntad de liberación total que se inscribe en el cuadro junto a las liberaciones necesarias, pero progresivas y parciales de la política y la filosofía. No se entiende lo anterior como una división de los campos de esa misma emancipación, sino como la constatación de la violencia liberadora de las artes plásticas.

Pero, ¿no es otorgar un rol desmesurado al artista dentro de la actividad humana considerarlo como el más eficiente liberador del hombre? No se trata de establecer una jerarquía, es una simple comparación del artista, de la opinión que podría tener de él la Sociedad. En muchas cosas la pintura y la escultura se han adelantado a los procesos científicos y políticos; en más de una realidad han penetrado más hondo que cualquier otro esfuerzo social o intelectual; de ahí viene la legalidad de su autoafirmación como definidores de realidades y caminos históricos.

Lo cierto es que el arte moderno, tanto en Oriente como en Occidente, se ha convertido en un tema central de discusión, y sería demasiado torpe considerar que una discusión tan vasta se puede producir alrededor de un fenómeno gratuito, de un simple juego o de un error. El arte moderno responde a una realidad fundamental desde el momento en que, hace más de cincuenta años, su esencia y su existencia son motivo para una de las polémicas doctrinales más encarnizadas que recuerda la historia.

II

Hoy el conflicto es mayor. Desde el interior de la pintura expresionsita-surrealista-abstracta americana puede verse con transparencia un mundo material, de expansiones, que en su interpretación de esa materia se incorpora a la apariencia del concepto del mundo de la física moderna. A esa explosión en colores y formas atomizadas de gran penetración del arte norteamericano, se unen los artistas que como Klee, Ernest, Lam buscan un mito, una nueva formulación del fenómeno psiquico y social a través de la pintura.

Aquí es donde entra nuestra pregunta sobre la pintura y la escultura cubana. ¿Aparte de la obra de Lam, cuál es la colaboración de la pintura cubana a ese esfuerzo dramático univesal? Ninguna. Ahora bien, ¿puede la pintura y la escultura cubana colaborar con una nueva visión a esa realidad? Ciertamente, sí. ¿Por qué no se ha producido esa toma de conciencia?

La primera pregunta está respondida por sí misma para todo el que conozca el proceso de la pintura y la escultura en este siglo. La segunda depende del esfuerzo que los artistas cubanos estén dispuestos a hacer para superar su posición colonial y tomar una posición independiente. La tercera encuentra su respuesta en la pobreza cultural, en el canibalismo político, en el terror social en que vivió el país.

No hay en todo lo anterior un esfuerzo por degradar la producción artística nacional; por el contrario, hay una visión dramática. A pesar de sus limitaciones no considero exagerado decir que el arte moderno cubano es el más importante de la América Latina, muy superior al mejicano, por ejemplo. Pero eso no basta. El grado de conciencia nacional cubano, el más alto de Latino-América, exige un arte a la altura de ese fenómeno político. Una identificación del hombre con su paisaje, y una elevación a los grandes problemas universales del hombre, para zahondar, agredir sus conflictos fundamentales, resolviéndolos desde el punto de vista de la creación artística. Partiendo de la peculiar situación social, geográfica, étnica del cubano no es difícil suponer que el artista de este país tiene derecho, tiene la posibilidad de dar una respuesta a las terribles preguntas que se plantea el hombre contemporáneo.

El hombre es el mismo en todas partes, ¿por qué tratar de engañar a la historia hablando de excelencias en el arte nacional que no existen? Es mucho más legal trabajar con todo coraje, abandonando todos los prejuicios, yendo hacia el **adentro** y hacia el **afuera** de la pintura para dar una respuesta desde nuestro ángulo artístico como lo hemos hecho desde nuestra realidad política; es una afrenta a la conciencia nacional mantener una actitud hipócrita en el orden cultural, renunciar a la libertad y a la violencia crítica para dar paso a un conformismo cultural, enfermo de nostalgias colonialistas y burguesas, que será siempre un obstáculo a la liberación nacional, y a las fuerzas sin prejuicios del campesinado y el proletariado.

El año que ha pasado ha sido un gran año. Las artes no son tan dirigibles como la economía, el avance en aquel terreno ha sido mayor. La pintura y la escultura cubana ha continuado siendo la misma con mayores posibilidades. La destrucción del colonialismo político y económico desembocará en la aniquilación del colonialismo cultural. Lo ha dicho nuestro más grande revolucionario: el porvenir está en la cultura. Esperamos que identificando la realidad artística con la realidad revolucionaria en el sentido más abierto, se emita una respuesta cubana para la interrogación apremiante que es el arte moderno. Nuestra respuesta está en nuestra crítica.



Hugo Consuegra: La mano abierta sobre la pintura del futuro.

RRr

PASADO Y PRESENTE DE NUESTRA CULTURA

por virgilio piñera

Demandas.—Más o menos después de haberse constituído el actual Gobierno Revolucionario, es decir, en los primeros días del mes de enero del pasado año, los escritores y artistas cubanos empezaron a movilizarse. Esta movilización comenzó con un malentendido: encontrar una solución a los mil problemas de cada artista mediante el proteccionismo oficial.

A estos efectos tuvieron lugar varias reuniones, convocadas, no hay que aclararlo, con carácter urgente. Recuerdo, entre otras muchas, las dos o tres mantenidas en la sociedad cultural **Nuestro Tiempo.** Conjuntamente se celebró en los salones de la **Sociedad Lyceum** una asamblea magna de todos los sectores con vistas a presentar pliegos de demandas a la Dirección de Cultura, máximo organismo oficial responsabilizado con la función cultural.

Lo cierto es que en dichas reuniones y asambleas no se puso nada en claro. Cada gremio cultural se limitó a presentar su pliego de demandas, se consumieron numerosos turnos (en ellos se pronunciaron esos grandes nombres de Cultura, Arte, Derechos, Protección), y, por fin, cada cual se marchó a su casa con el íntimo convencimiento de que nada se pondría en claro.

Paralelamente a estas reuniones se venía librando una ruda batalla para la nominación de un Director de Cultura. Cada grupo empujaba para que su candidato saliera favorecido. Por la Dirección de Cultura pasaron, en poco más de dos meses, media docena de personas en calidad de delegados. Ese puesto era una brasa ardiente. Aunque la persona designada fuese dotada, no por ello su fracaso sería menos retumbante. De ese Director no sólo se esperaba que resolviera el problema económico de cada artista, sino que al mismo tiempo debería insuflar talento a ese artista. Claro está, exagero, pero la exageración da la medida de los imposibles que se pedían.

Asimismo, un grupo de escritores, utilizando la televisión, programaron dos Mesas Redondas cuyo objeto era la posición del escritor cubano. Tampoco salió nada de dichas Mesas. Entonces, ¿cuál era el fondo de la cuestión?

Los puestos, no; las ideas.—En Cuba se daba un caso de lo más curioso. Había triunfado la Revolución, la vida nacional comenzaba a establecerse sobre nuevas bases, la vieja política desaparecía de la noche a la mañana, los grandes terratenientes eran barridos, en una palabra, Cuba comenzaba un nuevo ciclo. Pues en los comienzos de tal renovación, es decir en los primeros meses, nuestros artistas e intelectuales no sospecharon que esa Revolución esperaba de ellos un cambio de frente. En el primer momento estimaron que el problema a resolver consistía en presentar pliegos de demandas. Lo cultural y artístico se postuló en nombre de lo meramente personal. Esto es comprensible si se tiene en cuenta que todos y cada uno de esos artistas soportaban desde tiempos casi inmemoriales una crisis económica rayana en la miseria. También se comprenderá el error si consideramos que ellos, desprovistos hasta ese momento de un **status** estaban ansiosos por procurarse uno a toda costa. Pensaron que la Revolución podía —y ello por haber pedido imposibles—, confirmarlos en sus destinos.



NUÑEZ OLANO

"Nos desasimos de lo inmediato para buscar en la literatura... el refugio común..."

Ahora bien, si una Revolución se hace poder, el escritor, el artista, debe plantearse estas preguntas, que necesariamente estarán en las antípodas de ésas que tocan a lo meramente personal: En vista del hecho consumado que es una Revolución triunfante, ¿tendré que revisar mis ideas?, ¿me dejará libertad de expresión?, ¿estoy preparado para servirla? Por el momento no se hicieron tales preguntas; sólo atinaron a presentar sus pliegos. Pensaron que bastaba con encasillarlos, pensaron que bastaba con la creación de una Imprenta Nacional, pensaron que un Director de Cultura sería una especie de taumaturgo, pensaron que manifestarse por medio de discursos, abundando en los sagrados, imprescriptibles derechos del artista significaba un fortalecimiento de la clase. Todo eso pensaron, pero no pensaron —valga la redundancia—, en sus ideas.

Caracterización del escritor del artista cubano antes de la Revolución.—Por otra parte, ¿se les podía exigir que pensaran en sus ideas? Veamos. No resultará difícil caracterizar al escritor, al artista cubano tal y como era antes del triunfo revolucionario. ¿Qué era, pues, en suma? Un frustrado en su vida literaria o artística, un frustrado en su economía, casi un paria ante la sociedad, finalmente un héroe sin programa. Se suele amonestar a nuestros artistas por que no se manifestaron masivamente frente a la tiranía, pero se olvida que si la Revolución ha dado hoy un sentido a sus vidas, los sucesivos tiranicidas que hemos tenido en el poder hacían de las mismas un sin sentido. Entonces, ¿qué quería decir Arte y Cultura en esos tiempos oscuros? Pues cualquier cosa menos Arte y Cultura.

Para empezar, el uno y la otra estaban limitados a la ciudad de La Habana. Viejos críticos (por lo demás, absolutamente incapaces), se eternizaban en sus puestos viejos escritores (viejos porque nunca se sintieron jóvenes), se eternizaban; viejas tías culturales se eternizaban, y, por supuesto, viejos elogios mutuos se eternizaban. En medio de tantas eternidades, el artista era absorbido finalmente por tan sucio remolino. Pongamos también que si alguna tradición cultural habíamos tenido, su probable continuidad quedó automáticamente hecha pedazos con el advenimiento de la República, y no por que la República fuese un mal augurio, mas por los monstruos que se apresuraron a tomar las riendas del poder.

Mentalidad imperante entre 1902 y 1958.—¿Cuál era la mentalidad imperante entre los años del novecientos dos al novecientos cincuenta y ocho? 1) Enviar los hijos de familia a **colleges** norteamericanos. 2) Estudiar porque si una carrera universitaria. 3) Consecuentemente, recibirse de médico, abogado o dentista. 4) Doctorarse en Pedagogía o Filosofía y Letras para así profesar en un Instituto o Escuela Normal. 5) Hacerse periodista. 6) Escribir novelas para la radio y más tarde, para la televisión.

Se convendrá que lo estrictamente cultural o artístico poco o nada tiene que ver con tales actividades. Se entiende que un médico, abogado, profesor o dentista deberá ser persona culta, pero la amarga verdad es que nuestros profesionales, en su inmensa mayoría, eran personas absolutamente incultas. Todo ello conformaba una postura, mitad inercia, mitad utilitarismo, y en la cual el saber desinteresado estaba de antemano excluído. Por años se ha vivido en Cuba sin el menor asomo de pensamiento. Los jóvenes estudiaban para obtener, como se ha dicho acertadamente, una patente de corso. No otra cosa significaba el título universitario, ese título que facultaba (es la palabra exacta), para "hacer de las suyas". ¿Cómo por entonces se estudiaba una carrera universitaria? Por ejemplo, en Filosofía y Letras —carrera que cursé—, los estudios se hacían a base de las llamadas conferencias de clase. ¿Qué eran estas conferencias? Pues refritos de refritos. Sólo en alguna que otra cátedra se ponía al estudiante en contacto con los textos. Debo confesar que a pesar de mis estudios de humanidades soy un autodidacta.

Otro aspecto negativo lo constituía el desgano por la lectura. Hoy se afirma que nuestro pueblo gusta de los libros. Hoy, quizás, pero en años anteriores llegamos al cero absoluto en materia de lectura. No ya el pueblo no leía nada de nada, sino que tampoco los propios estudiantes. Recuerdo que en mi curso José Antonio Portuondo pasaba por monstruo del saber humano: había leído a Balzac y a Proust. Asimismo es de sobra sabido que las pocas librerías de La Habana eran sitios de desolación. Todas llevaban una vida vegetativa. Recuerdo ahora **La Victoria,** en la calle Obispo. Entre 1938 y 1948 sobrellevó su dueño dignamente esa invitación a la lectura que es la meta de todo librero. Pero araba en el mar. Sin embargo, era el punto de reunión de la **intelligentzia** cubana: por años Lezama hizo tarde en **La Victoria** y también por años vió las mismas caras y los mismos escasos compradores. Se puede afirmar, sin exagerar la nota, que las personas que compraban libros con cierta regularidad no pasaban de cien. Pero, ¿acaso no serían muchas menos?

Otro aspecto cultural eran las conferencias. A pesar de todo lo malo que se pueda decir de las mismas, venían a ser como el barómetro que aprecia la temperatura cultural del pueblo. En tiempos de la Hispano Cubana de Cultura pudo decirse que había un público de conferencias. ¿Quién no recuerda los abarrotes en el teatro Campoamor? Pero dicha sociedad cultural desapareció, y es revelador que desapareciera precisamente allá por los años cuarenta, o sea, en el momento en que nuestra baja cultural se hace más sensible.

Por otra parte, es de sobra sabido que esta baja cultural fue haciéndose cada vez más baja hasta llegar a extremos lamentables. Se puede afirmar que entre 1940 y 1958 —clímax de nuestra atonía cultural—, artistas y escritores cubanos hacían más triste figura que nunca. No sólo era heroico ser lo uno y lo otro, pero además equivalía a pasar, minuto a minuto, como un habitante caído de otro planeta. A medida



LEZAMA LIMA

"Ni esa novela ni ese poema... es posible en un país pleno de corrupciones..."

que nuestro pequeño organismo cultural se iba desintegrando, a medida que nuevas claudicaciones venían a sumarse a las viejas claudicaciones, a medida que la política, el mal periodismo ganaba adeptos entre nuestros escritores, el resto de ellos iba perdiendo consistencia hasta ser tomados como un puro absurdo dentro del marco de la vida nacional. Si bien es cierto que en ninguna etapa de nuestra historia conformamos realmente una literatura, una plástica y demás, con todo había un margen de hallazgos prometedores. Pero con la descomposición sufrida terminamos perdiendo toda consistencia, y por ende, toda realidad. De un escritor, de un pintor, de un poeta, de un músico se hablaba siempre, en el mejor de los casos, conmiserativamente, cuando no en son de abierta burla. Lo menos que podía decirse de ellos es que estaban locos de remate o podían escucharse exclamaciones de este color: "¡Te enteraste: Fulano escribe...!" y lo decían como si se tratara de un bicho raro.

En cierta ocasión envié un cuento a un periódico. El jefe de redacción le dijo a la persona que me recomendaba (sin recomendaciones nada se podía obtener en Cuba, desde empleos hasta publicaciones): "Bueno, se lo voy a publicar porque usted lo recomienda, pero aquí entre nosotros, ese tipo está loco."

Caciques culturales.—Veamos ahora la otra cara de la moneda. Si un país sufre una descomposición profunda, si la cultura es letra muerta, paralelamente se instaurará una cultura entre comillas. Dicha cultura será un medio, no un fin en sí misma. Así como había caciques en la vida política, los había en la vida cultural. Estos caciques se reclutaban entre escritores fracasados, entre críticos que hicieron sus primeras e infortunadas armas en las letras, entre profesores oportunistas, entre periodistas oportunistas, y, por supuesto, con la ayuda eficaz de un coro integrado por gente desprovista, se comprenderá, de toda honestidad intelectual.

¿A qué se dedicaban estos señores? Pues para empezar, a su propio medro personal. Eran los eternos elegidos para asistir a congresos en el exterior; al usufructo **per vita** de jugosos cargos; a tronar olímpicamente en los periódicos, a aniquilar al infeliz que osase enfrentárseles. Si el escritor o el artista no se comportaba como niño bueno, sería puesto en el Index. ¿Cuáles eran los límites férreos en los cuales podía moverse un escritor cubano? En primer lugar, el respeto. Ya dije en un artículo aparecido en REVO-

LUCION que un escritor cubano debía ser tan respetuoso como respetuosa es la prostituta de la obra teatral de Sartre. Se comprenderá entonces a qué abismos de inanidad se llega con semejante respeto. En segundo lugar, nunca deberían ser dichas las cosas por su nombre. Eufemismo es el término exacto para designarlas. Si alguien se disponía a biografiar a uno de nuestros héroes nacionales, a cualquiera de nuestros poetas, se vería forzado a efectuarlo con las reglas rígidas del patrón de la responsabilidad. Se sabía de antemano que las irregularidades de esas vidas (¿y qué vida humana no las tiene?), se echarían a un lado para sólo poner de manifiesto sus aspectos inofensivos y placenteros. En un ciclo de conferencias auspiciadas por el **Ateneo de La Habana**, ese amable señor y cacique de la cultura cubana, Chacón y Calvo, puso el grito en el cielo porque algunos de los poetas de ese entonces (1941), osaron enjuiciar duramente a los poetas del siglo pasado. Sufrieron por ello las iras jupiterinas de Chacón, y a tal punto llegaron las cosas que el Ateneo nunca recogió en volumen dichas conferencias. La comunidad del respeto mutuo les había impuesto su veto.

Claro está que esta cultura de compromiso era una de las tantas caras negativas de la vida nacional. Esta vida se hacía representar por una inmensa corrupción. Todo se compraba y todo se vendía, desde los palacetes hasta las conciencias. Se daba por descontado que cualquier ciudadano era vendible. Recuérdese la célebre frase de Alfredo Zayas: "A mis enemigos los venzo con cheques..." Los jefes del gobierno juraban por los manes de la Patria; hacían grandes protestas de honestidad, de decoro, de civismo, y de estas grandes palabras se servían para dilapidar el tesoro nacional, para explotar al pueblo y para sembrar el terror y la humillación.

Pues si cultura de compromiso era, como acabo de decir, una de esas caras corrompidas, no nos extrañe que sus caciques utilizaran el mismo lenguaje que el utilizado por los políticos. Hay que tener bien presente que ninguno de ellos sentía el menor aprecio por la cultura. Por el contrario, eran personas resentidas unas; otras, que habiendo caído del lado de las letras se aprovechaban escandalosamente de una situación dada. Los primeros y los segundos contaban con armas de gran eficacia: astucia, disimulo, audacia, y, por supuesto, falta absoluta de escrúpulos.

Entre el treinta y el cuarenta, Francisco Ichaso publica un libro de ensayos que responde al significativo, comprometido título de **Defensa del Hombre.** Este libro, que no estaba mal en un hombre joven todavía, este libro, que es una defensa del humanismo, pertenece a ese mismo hombre que con el correr del tiempo serviría la política de Batista. Resulta estremecedor este pensamiento: ¿es posible que la defensa del hombre sea la antesala del asesinato del hombre? Aquí podría hablarse sin exageración de traición del intelectual. Ichaso, que había formado en las filas de la revista de Avance; Ichaso, que tuvo las mejores oportunidades para mantenerse como escritor y nada más que como escritor; Ichaso, digo, lo echó todo por la borda para convertirse en uno de nuestros grandes caciques culturales. Negó a su raza, fue todo lo que no debió ser, es decir, fue periodista vendido al mejor postor, representante a la Cámara, "embajador cultural", Director de Relaciones Culturales, y ejerció con todo el escándalo e impudor posibles el nefasto caciquismo cultural. Todo eso producía, una vez más, pingües ganancias.

Una reducción al absurdo.—En medio de esta traición, de otras traiciones, ¿cómo trabajaban los pocos que se dedicaban honestamente al quehacer cultural? En un plano de honestidad los resultados pueden ser tan negativos como en el plano de la desvergüenza.

Voy a enumerar los resultados negativos para cualquier artista al que haya tocado en suerte vivir en un país en abierta contradicción con la cultura: 1) si escritor, debía pagarse él mismo la edición de sus obras, encima de eso, regalarlas, y encima de regalarlas considerar favor señalado la promesa de una lectura. 2)

NUEVA REVISTA CUBANA
"...se mantiene en los límites estrechos del conformismo cultural..."

Si pintor, vender sus cuadros al más bajo precio (posiblemente a plazos). 3) En la mayor parte de los casos merecen la reprobación de los críticos-caciques. 4) Tener la molesta impresión de ser mirado como bicho raro. 5) Verse obligado a abandonar el país. 6) Amenaza constante, por hambre, de pasarse a las filas de los caciques. 7) Problemas de conciencia. Por ejemplo: ¿qué puede hacer frente a un fraude semejante? En Cuba, ¿tiene sentido alguno ser escritor o artista?

Parece que dramatizo, sin embargo, me quedo corto. Lo poco que en el orden cultural se ha hecho en Cuba entre 1902 y 1958 tiene un precio elevadísimo, que supera con mucho a los resultados obtenidos. Algún día se contará la historia personal de todos y cada uno de los artistas y escritores que se inmolaron. Hoy pasamos frente a un cuadro o leemos un poema sin sospechar la larga historia de humillaciones que está detrás de los mismos. Que este poema, que este cuadro no hayan dado todo de sí, es perfectamente comprensible, aunque no sea perfectamente justificable. No es el caso decir que nuestros artistas respondían a una concepción burguesa de la vida. ¡Ojalá se les pudiera colgar este sambenito! En cambio, no respondían a nada, es decir, respondían a un sistema social incalificable, cuyas bases habría que buscarlas en la explotación del hombre por el hombre y en el aniquilamiento de los valores morales.

Para algunas gentes, siempre dispuestas a los grandes paliativos, todo esto que digo parecerá un desmesuramiento del juicio. ¡Cómo —dirán—, señor mío: usted miente! ¿Olvida que nuestros sucesivos gobiernos se han preocupado por la cultura? ¿Qué significan entonces los premios nacionales, los salones nacionales, las bolsas de viaje, y las publicaciones oficiales? Precisamente con estos paliativos el fraude hacía de las suyas. Repito que estos paliativos son el equivalente de lo que se hacía en el plano más vasto de la vida política. Por otra parte, se sabe que estos premios eran discernidos con manifiesta parcialidad, que esas becas recaerían en personas no aptas, y que esos salones eran una mascarada más entre las muchas que padecíamos. Pero todo esto, con ser ampliamente negativo, sólo era un factor en lo que pudiéramos llamar, por razones de exposición, la batalla por la cultura. En otras palabras, de todos los culpables anticulturales es siempre el Estado el menos responsable. A menos que no se trate de un Estado socialista —que incluye en su programa de gobierno lo mismo al intelectual que al obrero—, los Estados de tipos conservador consignan un programa cultural de mera rutina. En Cuba, donde además de ser uno de estos Estados conservadores, éramos, además, un Estado corrompido, dicho programa cultural no sólo no era rutinario, pero ni siquiera podía dársele el nombre de programa. Es por ello que culpables capitales de la inanidad cultural en que nos hemos movido por años habrá que buscarlos entre aquellos de nuestros hombres públicos, que en un momento determinado y por miras personales, hicieron del arte y la cultura un vehículo para sus apetitos más bajos. He citado el caso de Ichaso como sintomático de un estado de cosas. Al mismo tiempo, es de sobra sabido que día a día veíamos "pasarse" a la conspiración contra la inteligencia a escritores que en su momento estuvieron rectamente inspirados.

Un círculo vicioso.—¿Qué decir ahora de los que no se pasaban? Cuando la situación es de círculo vicioso los resultados están viciados de antemano. Es ése todo el problema de la imputación de la famosa torre de marfil. Se daba el caso, insólito, en un país nuevo, que los jóvenes hacían el contradictorio papel de esos monjes medievales preservadores de la cultura griega y latina. Esos jóvenes hicieron lo único que puede hacer el que se defiende, esto es, replegarse, y desde allí, resistir hasta la muerte. Para no caer en la torre de los escarnios se atrincheraron en la de marfil. El precio a pagar fue, se comprenderá, demasiado alto. Pero, ¿qué otra cosa podían hacer? Cada nueva generación literaria era traicionada, en parte por sus propios concurrentes, en parte por las fuerzas oscuras que conspiraban contra la cultura. Por si esto fuera poco, salíamos de una revolución traicionada para caer en otra igualmente traicionada. Por ejemplo, la que derribó a Machado se entregó, como quien dice, al día siguiente en brazos de la más escandalosa reacción. En 1933 mi generación oscilaba entre los veinte y los veinticinco años, y hacíamos nuestras primeras literarias. ¿Qué nos quedó de esa experiencia revolucionaria fallida? Asco, y sobre todo, una falta de seguridad que, a pesar de esta Revolución plenamente confirmada, todavía sentimos como una amenaza.



"...los jóvenes se agruparon en el magazine del periódico Revolución."

De la fundación de la República a nuestros días, en lo que respecta a la vida literaria, hemos podido ver que los grupos literarios —Grupo Minorista, de la Revista de Avance, Grupo Orígenes—, a pesar de representar, como he dicho, la preservación de la cultura, eran, al mismo tiempo, un exponente más de la informidad cultural que padecíamos. Si los caciques conspiraban contra la inteligencia (éste era su papel), estos grupos, a la vez que oponían resistencia iban reduciendo su radio de acción. Si por no revolcarse en el fango de los caciques, si por desempeñar el papel de víctimas, se plantaban en su espléndido aislamiento y en su magnífico silencio, no estaban haciendo otra cosa que conspirar contra esa misma inteligencia. Al mismo tiempo la degradación se fue haciendo más profunda (advierto que uso el término en su acepción de grado), a medida que la corrupción iba ganando terreno. El grupo Minorista tuvo, entre otras cosas, carácter político. En cambio, el grupo de la Revista de Avance, a pesar de traer al país las nuevas corrientes literarias, hizo dejación de lo político. Finalmente, el grupo Orígenes se encerró en el más categórico esteticismo. Si consigna hubo en este grupo no fue otra que "Arte por el Arte". En un artículo titulado **La Otra Desintegración**, Lezama se manifestaba en estos términos: "**Medio siglo es unidad de tiempo apreciable para cualquier conclusión. Lo que fue para nosotros integración y espiral ascensional en el siglo XIX, se trueca en desintegración en el XX. ¿Por qué aconteció así? Las conspiraciones bolivarianas, las guerras del 68 y del 95, Martí, la propaganda autonomista, eran proyecciones que no han tenido par en el medio siglo subsiguiente. Y en verdad que eran necesarias, pues su ausencia motivó el desplome y la intimidación en el siglo XX. Aún los jouisser más optimistas, ten-**

drán que reconocer que las fuerzas de desintegración han sido muy superiores a las que en un estado marchan formando su contrapunto y la adecuación de sus respuestas." Esto es correcto, esto es sencillamente verdad histórica, pero es sólo el preámbulo para la palinodia que sigue. Veamos: **"Esa corriente, honda en lo negativo, indetenible casi, hubiera podido ser contrastada si en otros sectores del gusto y de la sensibilidad, se hubiera proyectado un deseo de crear, de mantener una búsqueda de lo capital y secreto. No es que intentemos paralelizar una situación y un remedio traído de la Francia del siglo XIX, de la que se decía que por ser potencia de creación intelectual, había creado el mito de que era una gran potencia militar, pero sí indicar que un país frustrado en lo esencial político, puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza. Si una novela nuestra tocase en lo visible y más lejano, nuestro contrapunto y toque de realidades, muchas de esas pesadeces o lascivias, se desvanecerían al presentarse como cuerpo visto y tocado, como enemigo que va a ser reemplazado. Si una poesía de alguno de los nuestros alcanzase tal tejido que mostrase en su esbeltez una realidad aún intocada, aunque deseosa de su encarnación, por tal motivo cobraría su tiempo histórico, recogeríamos claridades y agudezas que despertarían advertencias fieles."**

Esto recibe el nombre de confesión de impotencia. Fijémonos en ese condicional: si tal cosa sucediese, si algo nos pasara... Ni esa novela ni ese poema que Lezama tan dramáticamente demanda, es posible de logro en un país pleno de corrupciones y de frustraciones. Esta es la eterna historia del muerto de hambre que pasa su vida diciendo: Si yo fuera millonario... Por lo demás es un estribillo entonado ya por hombres de la otra generación. En 1921 Andrés Núñez Olano escribía: **"Nos desasimos de lo inmediato para buscar en la literatura, en el análisis propio, el refugio común, la evasión"**... Pero la evasión se justifica en tanto que conduzca a la libertad; ahora bien, resulta absolutamente pueril escapar de una prisión para caer en otra, o para decirlo con mayor exactitud: es algo carente de sentido. Si los caciques culturales, fieles a su estrategia de las confusiones, hablaban en nombre de la cultura, por su parte los escritores honestos les hacían el juego con estas confesiones de impotencia. Tan negativo resultaba lo uno como lo otro, con el agravante para los honestos de que los caciques sabían muy bien dónde poner la flecha, en tanto que aquéllos sólo disparaban tiros al aire. La situación no era otra que la de círculo vicioso.

Hoy por hoy.—Fidel ha dicho: "¡A toda máquina!" Y añadió: "No demos cuartel a los retranqueros de la Revolución." En un año hemos visto muchos retranqueros y también en un año hemos visto que han sido puestos en su sitio. Por otra parte, se sabe que dichos retranqueros no eran batistianos, por el contrario, habían luchado a brazo partido por derrocar al tirano, pero junto a eso le cogieron miedo a la Revolución hecha poder. ¡Eran dosis demasiado altas para ellos!

¿Cuál es, hoy por hoy, la situación en el plano cultural? Teniendo en cuenta todo lo dicho anteriormente, convendremos: 1) Que han desaparecido los caciques culturales 2) Que la comunidad del respeto mutuo sigue intacta. 3) Que la torre de marfil no tiene razón de ser. 4) Que lo cultural está íntimamente relacionado con lo político. 5) Que la joven generación rechaza todo paliativo.

En un orden más amplio el problema se reduce a la lucha por el poder cultural entre la vieja guardia y la nueva. Los primeros, acordes con sus viejas tácticas, se defienden; los segundos, a tono con la Revolución, atacan.

Un año ha sido lapso suficiente para definirse y agruparse. Al principio de este artículo vimos cómo todos estábamos aparentemente unidos; unidos por pliegos de demandas. Pero vimos enseguida que si los pliegos nos ponían en nómina, no por ello quedaba zanjado el conflicto planteado. Un destino de escritor o de artista es algo más sutil que cuatro o cinco demandas. Se trata en suma de dar un sentido, y un sentido nacional a nuestra cultura; de barrer con los viejos tabús, de decir las cosas por su nombre, de terminar de una vez por todas con la comunidad del respeto mutuo, de liquidar y hacer el balance de la generación precedente. Y si todo esto es una falta de respeto, si todo esto es irreverencia, entonces la Revolución que acaba de hacerse no tiene sentido alguno.



FRANCISCO ICHASO
"Negó su raza... fue un periodista vendido al mejor postor..."

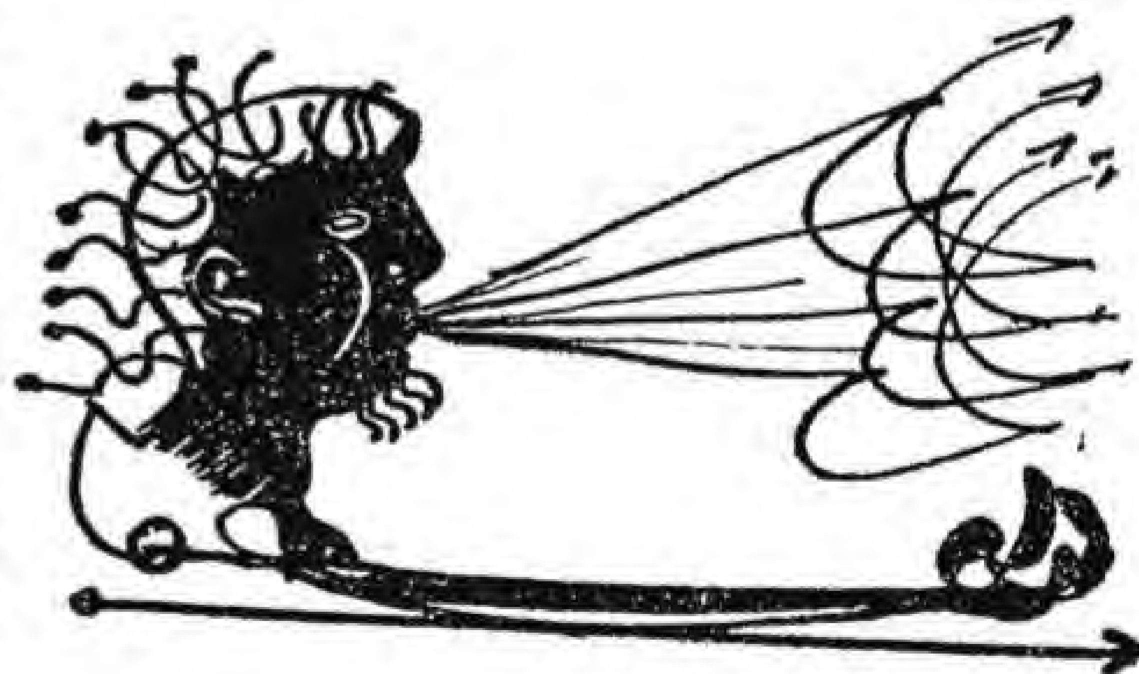
Era inevitable pues, que se tomasen posiciones. La vieja guardia se atrincheró en su pasado, muerto para siempre; la nueva guardia, de la que se dice estúpidamente o de mala fe que no tiene derecho a exigir nada porque nada ha hecho todavía, se lanzó al ataque. Los viejos, en vista de que Orígenes no existía, se replegaron en la **Nueva Revista Cubana**; los jóvenes se agruparon en el Magazine LUNES DE REVOLUCION. El tono de ambas publicaciones da la medida exacta del drama que se presenta. La **Nueva Revista Cubana** es todo mesura, respeto del pasado, en una palabra, es freno; LUNES DE REVOLUCION es replanteo, examen de conciencia, emplazamiento, y en una palabra, es ímpetu. Mientras LUNES DE REVOLUCION mantiene un tono polémico, la **Nueva Revista Cubana** se mantiene en los límites estrechos del conformismo cultural. Si no fuera por los jóvenes agrupados en torno a LUNES, se pensaría que el soplo de la Revolución no ha penetrado en la cultura. Los que siempre se espantan con los nuevos tiempos, piensan que estos jóvenes son unos difamadores y que es preciso ponerlos en su sitio. ¿Y por qué, según ellos, son difamadores? No se vive impunemente cincuenta años en un pensamiento cautivo, y cincuenta años de este pensamiento han conformado una segunda naturaleza: la del conformismo cultural. Por ejemplo, ese pensamiento estaba acostumbrado a un simulacro cultural que se hacía llamar Salón Nacional de Pintura y Escultura. Bastó pues que Baragaño, un escritor joven planteara, en un artículo aparecido en LUNES, la revisión de dicho Salón; bastó que señalara el fraude evidente de ese Salón, para que al momento fuese acusado de difamador. Si la cultura oficial no se sale de sus límites oficiales, y se limita a una exposición objetiva de dicho Salón (otra cosa no puede hacer), es al crítico, que no es un mero fantoche, el que toca poner las cosas en su punto. Si otro escritor joven, Heberto Padilla hace el enjuiciamiento de Lezama, no veo por qué tenga que ser necesariamente un difamador; si un músico joven —Natalio Galán—, ataca los falsos valores de nuestra música, está en su pleno derecho, y no habrá que condenarlo a la malsana religión del silencio; si Antón Arrufat emplaza a Jorge Mañach, no por ello la Nación se va a tambalear. Todos estos jóvenes y otros muchos, a menos que no se convenga en que son unos idiotas, están en el deber de pronunciarse revolucionariamente. Y si la vieja guardia estima que están desacertados, pues deben salir al frente con ideas, pero nunca con vacuas acusaciones de irresponsabilidad y amarguísimos quejidos por el buen tiempo ido para siempre.

La vieja guardia se pregunta espantada: ¿Pero a dónde iremos a parar con estos jóvenes airados? Y yo les contesto: precisamente, una Revolución no es otra cosa que una falange perpetua de jóvenes airados. Los hombres que hicieron posible la nuestra son jóvenes, y nunca pensaron en los paños tibios para barrer con un estado de cosas altamente insufribles. Que los jóvenes escritores y artistas de esta Revolución manifiesten su ira es sólo la consecuencia natural de un hecho histórico aplastante: la Revolución Cubana. No hay otra verdad.

CICLON

DIRIGE.

José Rodríguez Feo



VOL. 4 No. 1 LA HABANA Enero-Marzo 1959

Dejó de existir apenas comenzaba 1959, muerta de cansancio.

TEATRO 1959

por anton arrufat

La Revolución ha puesto al descubierto, en carne viva, las terribles fallas de nuestra vida, y por supuesto, las de nuestra cultura. La nueva generación —esa generación que los reaccionarios llaman "airada"— sabe que desde ahora tiene que inventarse otras consignas, otras concepciones y otra expresión. Lo que podría resumirse con la frase de Stendhal: "Esta generación no tiene nada que continuar, tiene que crearlo todo". Naturalmente, el teatro no puede ser una excepción. Antes de analizar lo que podría constituir una revolución teatral, veamos brevemente lo que fué nuestro teatro en el año 1959.

I

En La Habana existen dos manifestaciones teatrales diferentes, y que casi nunca coinciden: el teatro comercial y el teatro de arte. Esta separación es corriente en cualquier gran ciudad del mundo. Pero en La Habana decimos teatro comercial, es decir, teatro de muy pocas exigencias artísticas, y al mismo tiempo, significamos con el adjetivo que es el único teatro que económicamente se mantiene, paga sus gastos, y va camino de profesionalizar a sus actores, mientras el teatro de arte está pasando el Niágara en bicicleta. En el 59 hemos asistido a la consolidación ¿definitiva? del teatro comercial. Las obras de taquilla (como dicen en Norteamérica) han pasado de las cien representaciones; y se da el caso de "Mujeres", en Hubert de Blanck, que pronto cumplirá los tres años consecutivos en el cartel .Asimismo, "La oscuridad al final de la escalera", del norteamericano William Inge, escritor que conoce el oficio, pero que no tiene nada que decir; "Aniversario de Bodas", una comedia adaptada "al cubano" por el libretista de televisión, Núñez Rodríguez, etc. Las adaptaciones se ponen de moda. Algunos cubanos ingenuos creen que cualquier obra puede adaptarse a nuestro modo de ser, y se dan a rellenar con frases típicas una estructura que no nos pertenece. Recuerdo la observación de Jorge Luis Borges sobre un extranjero que escribió una novela sobre los árabes y el desierto, y no se cansó de prodigar camellos por todas partes, mientras en "El Corán" no se hace nunca mención de estos animales.

En fin, el teatro comercial está consolidado. Ha dejado de ser un accidente para convertirse en un hecho consumado. Desde 1954 en que se inauguró con "La Ramera Respetuosa" nuestro actual movimiento teatral, se consideraban las cien representaciones como la prueba de fuego. Hoy estas comedias —muy inferiores a la obra de Sartre— no sólo pasaron esta prueba, sino que siguieron adelante. Las cien representaciones son ahora peccata minuta. El otro día en la sala Arlequín brindaron con cerveza el director, los actores y el público, festejando el primer aniversario de "Enredos de mujer". Para esta reseña no importan esas comedias. Simplemente son un hecho que no podemos dejar de señalar. Son un síntoma de que el público se interesa en el teatro; y tal vez, por esas extrañas progresiones espirituales, el público que acude a estas salas formará lentamente parte de la otra corriente del teatro habanero: el teatro de arte. Es posible que la consolidación del teatro de calidad se obtenga por este camino. Por lo menos, el público habanero está aprendiendo a gastar su dinero en el teatro. Y ahora que digo gastar su dinero, creo que una de las cosas más importantes a realizar entre nosotros es enseñar al cubano a gastar su dinero. Enseñarlo a comprar un libro, un cuadro, discos, enseñarlo a ir al teatro, a escuchar música, amén de enseñarlo a vestir mejor, como diría un elegante. Imagino que en nuestras familias, a la hora de sentarse a la mesa, es ya habitual sostener una conversación sobre el último estreno teatral habanero, cambiar impresiones y comentarios. Coincidiremos que es algo. Lo demás vendrá por sus pasos contados.

II

Frente a este teatro comercial consolidado económicamente, encontramos las huestes ague-

rridas y hambrientas del teatro de arte. Este movimiento se resume en la frase: "el público no me interesa". Es decir, estamos dispuestos a pasar hambre, a soportar el desprecio, a empeñarnos, porque el público nos interesa tanto que aspiramos a mejorar su gusto. El antecedente de este teatro es el estreno en La Habana de "Calígula", de Albert Camus. El año pasado "El alma buena..." de autor tan difícil como Berthold Brecht —aunque la obra se montó bajo los auspicios de la Dirección de Cultura—, no por eso dejó de ser una aventura artística. La calidad de la obra, el hecho de que se montara a Brecht por primera vez entre nosotros, hace de "El alma buena..." el acontecimiento teatral del 59. Con respecto a la realización, la obra dejó mucho que desear. La dirección y actuación de la obra de Brecht tuvo los mismos defectos (y virtudes) a los que nos tienen acostumbrados los mejores directores y actores del patio. No fué nada excepcional. La obra se puso con dignidad, pero a la dignidad hemos llegado, nos queda todavía llegar a la perfección. Decíamos que la obra dejó mucho que desear... Las obras que se estrenan en La Habana nos dejan a medias. El público abandona la sala dando excusas. Excusas para el director, para las actores, excusas para el decorado, excusas para si mismo por haber asistido a la representación: "Estuvo mal, pero es un esfuerzo. Aquel actor gritaba como un condenado, pero con el tiempo y un ganchito puede llegar lejos..." Etc. Por regla general abandonamos la sala con la impresión de que todo pudo ser mucho mejor.

Si no me engaño, el defecto fundamental de nuestros actores es la falta de interpretación. No se meten dentro del papel, no pueden dejar de ser lo que son en la vida real. Por eso vemos esas cotorras memoriosas, que se pasean por la escena iluminada, sin saber lo que están diciendo.

Quien conozca a nuestros actores personalmente, puede observar que en el escenario siguen siendo, hablando y moviéndose como lo hacen todos los días. Por ejemplo, vamos a ver a Seguismundo transformado en el actor X, nunca al actor X transformado en Seguismundo. Pero lo actores tienen sus excusas, una de ellas: el poco tiempo de ensayo. Por ejemplo, para un actor, "Antigona", de Anouilh, requería tres meses de ensayo, pero como esto era imposible dadas las condiciones. ¿Qué condiciones? la obra se montó con un mes de ensayo, y nada más. Es sabido que los actores trabajan en condiciones precarias, pero si se modificaran esas condiciones ¿serían mejores nuestros actores? Sólo el tiempo podría responder.

Pero, gran parte de nuestros males teatrales, tienen su causa en los directores. Estos, aunque algunos han estudiado en el extranjero, no se exigen el máximo de rendimiento. Ni lo exigen de sus actores. Alguien ha contado esta anécdota: Cuando un actor cubano ingresó en la academia dramática de Barrault, este director antes de ponerlo a hacer una escena de Racine, le ordenó asistir durante dos meses a la Biblioteca Nacional de Paris para familiarizarse con los grabados y estampas de las obras de dicho autor. ¿Cuántos directores cubanos someten a sus actores a un entrenamiento parecido, y en acuerdo con los diferentes autores? ¿Cuántos directores cubanos esperan el tiempo suficiente para montar una obra después de ensayos exhaustivos? El método de trabajo es pobre. La improvisación es la palabra de orden.


"El Alma Buena de Se-Chuan": Bertold Bretch, según el Método Stanislavsky.

Además, el volumen de lectura de nuestra gente de teatro —salvo contadas excepciones— se reduce a la obra que el director —que a su vez no lee mucho que digamos— le entrega para que estudie su papel. No olvido que el libro es caro, que las bibliotecas son escasas. No olvido lo que siempre hay que tener presente en Cuba cuando se quiere ser justo: las condiciones precarias. Pero, si somos un poco honestos, y nos olvidamos de la famosa irritación de los actores, digamos que el actor se esfuerza muy poco en leer. La lectura no está entre sus aficiones.

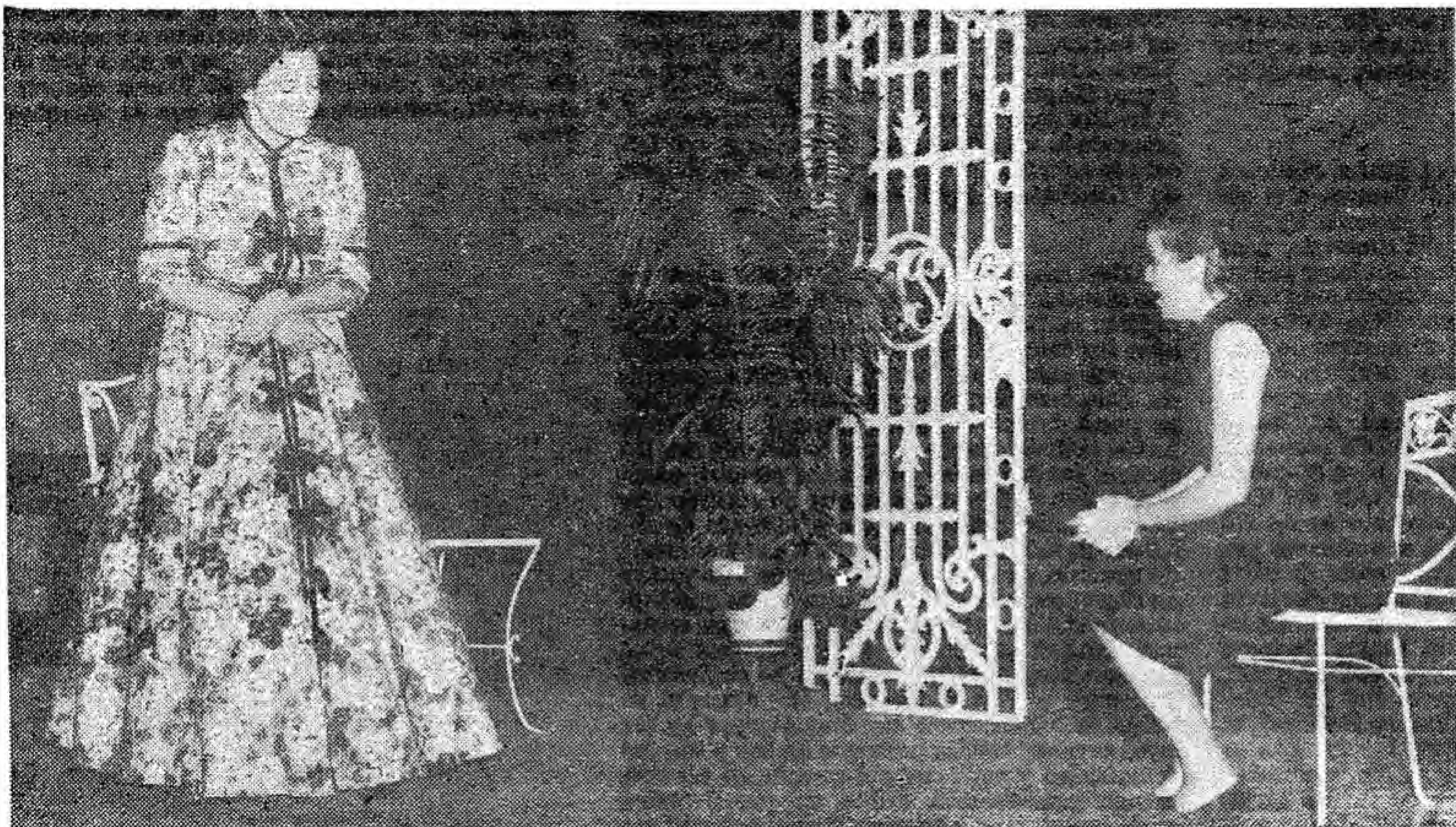
Si tomamos todo esto en cuenta, concluiremos que nuestros actores (y directores) son unos improvisados inteligentes. Pero el teatro es trabajo constante, trabajo condicionado por la buena lectura (no sólo de obras teatrales, por supuesto) la conversación, el mundanismo, el arte de vestirse, y sobre todo, el llevar la ropa, lo mismo que para una comedia de Oscar Wilde que para "Tembladera" de José Antonio Ramos. Todo lo que se escriba sobre nuestro teatro termina, desgraciadamente, en algo didáctico. Yo pido disculpas por la petulancia de dar consejos.

Nuestros directores más capaces, Adolfo de Luis, Vicente Revuelta y Andrés Castro, están preparando su *troupe* seriamente. Si el experimento no fracasa, a la vuelta de algunos años tendremos actores capacitados y completos como los formados por cualquier gran teatro del mundo. Potencialmente un actor cubano, lo ha demostrado, está dotado como cualquier otro, y puede llegar tan lejos. Si por fin nuestro teatro pasa de provisional a hecho consumado, si los actores se profesionalizan y adquieren conciencia de lo que es realmente un actor, podremos afirmar que en La Habana se hace teatro sin sonrojo.

III

Entre las características de nuestro año teatral, la que más nos llamó la atención fué el estreno (o la reprisse) de varias obras cubanas. Nunca antes se escenificaron tantas en un solo año. Esto coincide con el interés apasionado que sentimos por lo nuestro. Todos estamos como observándonos, estudiándonos. La Revolución ha demostrado que nuestro pueblo puede crear algo, y esto nos ha devuelto la confianza en nosotros mismos. Estámos aprendiendo a confiar


"Mariana Pineda", de García Lorca: conspiradores al aire libre.


"La Taza de Café", de Rolando Ferrer: gran éxito de público.

en nuestras propias fuerzas. Los directores, los dueños de salas, tienen la misión de acrecentar esta confianza en los autores teatrales cubanos. Si hemos hablado de las huestes aguerridas de un teatro de arte, amenazadas por el hambre, de esa lucha a brazo partido por el mejoramiento de nuestra escena, ¿qué decir de los autores que durante años fueron postergados, humillados y vilipendiados? ¿Si los actores estaban amenazados por el hambre, los autores estuvieron reducidos al silencio, esa muerte literaria. Cuando se escriba la verdadera historia de la literatura cubana, cuando algún valiente se decida a hacerlo, a contar los hechos tal y como sucedieron, el capítulo dedicado a los dramaturgos parará los pelos de punta al lector más indiferente. El 59, al parecer, rompió el hielo —en el Infierno de Dante el circulo de hielo es uno de los tormentos más terribles— y nuestros autores tendrán en lo sucesivo la oportunidad legítima de ver sus obras en escena, como sucede en todas partes del mundo. La vieja afirmación de que al público no le interesan obras cubanas, fué invalidada desde el 58 con "El Electra Garrigó" que estuvo en cartel dos meses con la reacción favorable del público. Este año, por ejemplo, "La Taza de Café", de Rolando Ferrer, puede considerarse un éxito de público. ¿Quién será el director que se decida al fin a montar obras cubanas exclusivamente? Alguien tiene que hacer la prueba, y para él será el triunfo económico y artístico. Nunca el momento fué más oportuno. Antes este director o dueño de sala tendría que aspirar al melancólico elogio de la historia, pero la situación ha cambiado.

IV

Algunos afirmaron que el Teatro Nacional (próximo a inaugurarse) es el llamado a resolver el problema de los autores cubanos. El Teatro Nacional, por supuesto, debe hacerlo, pero las salas teatrales deben correr el riesgo por su cuenta. El cubano está acostumbrado a esperarlo todo del gobierno. El mismo Fidel Castro lo ha afirmado. Esto comporta el cruzarse de brazos a esperar que el maná caiga del Estado. Cada cual debe hacer lo que pueda y de acuerdo con sus posibilidades y capacidad. El Teatro Nacional contempla la realización de proyectos fabulosos, y sus ejecutivos están bien intencionados. Pero no se puede esperar todo del Teatro Nacional. Lo que sí podrán esperar las salas del Teatro Nacional, es el aumento de público. Al principio, cuando los dueños de salas teatrales, se enteraron que el Teatro Nacional abriría sus puertas, se echaron a temblar. Se escuchaban los comentarios: "El Teatro Nacional nos arruinará. La competencia será terrible". Pero esta es la reducida mentalidad del bodeguero. Según los planes del Teatro Nacional, el costo de la entrada y los espectáculos que se presenten, las conexiones con los sindicatos obreros y los campesinos, etc, en vez de perjudicar a las salas teatrales, intensificará el gusto por el teatro en una mayor cantidad de personas. Ese público, impelido por el noble vicio, se desplazará también hacia las salas. El Teatro Nacional creará un público más extenso, pero no podrá luego absorberlo íntegramente. Este público, despertada su inquietud y su necesidad de acudir al teatro, concurrirá a las salas a ver las obras que nunca podrán ser las mismas que en esos momentos el Teatro Nacional esté escenificando. Y luego, llegaremos hasta a la exquisitez, como pasa con los tocadiscos y las grabaciones, de que el público que vió en el Teatro Nacional, "La Muerte de un viajante", o "Aire Frío", acuda a ver la misma obra bajo otra dirección e interpretación.

V

Junto a la actividad teatral privada, el gobierno revolucionario inició sus actividades teatrales. La Dirección de Cultura del Movimiento 26 de Julio auspició la "puesta en escena" de dos obras cubanas, "Con la música a otra parte", de Fermín Borges y "El Flaco y el Gordo", de Virgilio Piñera. Asimismo, La Dirección de Cultura del Ministerio de Educación (cuya escasa actividad teatral asombró a muchos en momentos en que todos nos exigimos el máximo en el mínimo de tiempo), la Dirección de Cultura del Municipio de La Habana y la del Municipio de Marianao estuvieron activas. La D.C. del Municipio de La Habana anuncia también la próxima aparición de una revista dedicada al teatro. La "Editorial Pagrán" publicó su primera colección de teatro cubano con obras de Carlos Felipe, María Alvarez Ríos, Virgilio Piñera y Paco Alfonso. Se abrieron dos nuevas salas: "Idal" y "Ciro Redondo", instalada en el Cuartel de Bomberos de la calle Corrales. Un nuevo grupo inició sus actividades con el estreno en La Habana de "Los Justos", de Camus.



"Cañaveral", de Paco Alfonso: ¿teatro social cubano?

VI

Esta reseña termina en el mismo punto en que empezó. El teatro en La Habana tiene que esperar su tiempo, los actores tienen que estudiar, los directores exigir y exigirse. El tiempo siempre pasa, y al fin, algo habremos aprendido. Para terminar, voy a referirme a la primera parte del artículo. Decíamos que la Revolución teatral... Según mi punto de vista son los autores los indicados para crear nuestra revolución teatral. Claro, cada autor de acuerdo con su concepción del teatro, y con su modo de entender la vida. Pero en lo que todos estáremos de acuerdo es en lo siguiente: una revolución en literatura no se hace de otro modo que literariamente. En los distintos "fórum" que tuvieron lugar el año pasado (Recuerdo uno en el Lyceum, otro en la Universidad) se expusieron diferentes teorías al respecto. Por ejemplo, se habló de adoctrinar a los dramaturgos en las leyes revolucionarias para que en sus obras las defendieran y explicaran al pueblo. La eficacia de este predicamento radica en que el teatro es de los géneros literarios el que más influye sobre las conciencias. Es decir, que se escribiera un teatro de tesis política y social.

Sin embargo, creo que todas estas nobles sugerencias a los escritores, estas bellas teorías, son en el fondo una limitación encubierta. Un arte auténtico afronta al mundo en su devenir constante. El primer cuidado de un escritor verdadero sería saltar por sobre esas barreras que pretenden enseñarlo y protegerlo. Un escritor no debe admitir el menor amparo. Las condiciones objetivas que requiere la realización de una obra de arte constituyen, como sabemos, un fenómeno sumamente complejo del que forma parte la existencia de un público determinado, la posibilidad de contacto con él, y, sobre todo, el hallarse libre de control subjetivo involuntario. "No puedo escribir como quisiera", es la confesión más terrible que un escritor pudiera hacer. Esta Revolución se hizo para la libertad, para más vida, no para la esclavitud. La Revolución es humanista porque se ocupa del hombre, es decir, de la manifestación completa de la condición humana. Importan el hombre y la vida, no la limitación del hombre y de la vida.

Además, no debemos equivocarnos al emplear la palabra revolución. Fidel Castro hace una revolución política, económica y social, haciendo lo que nadie hizo antes que él: Una transformación de la vida, o de los supuestos y de las creencias en que nuestra vida se asentaba. Si ahora escribiéramos teatro explicando la ley de Reforma Agraria, por ejemplo, no estaríamos haciendo revolución en literatura hasta el momento en que diéramos con un modo de expresión literariamente revolucionario. Pero no olvidemos tampoco, que el problema del guajiro y de la tierra ya fué planteado entre nosotros por José Antonio Ramos, en "Tembladera" Si ahora lo hiciéramos otra vez, ¿no estaríamos volviendo al pasado? El teatro de Ramos se hizo en el momento propicio, en el momento en que podía perturbar la conciencia del espectador. Las condiciones objetivas que lo legitimaron socialmente han desaparecido o están en camino de desaparecer. De su teatro no queda más que su capacidad como dramaturgo, es decir, una expresión formal más o menos acertada. Si ahora se hiciera, aparte de que estaríamos repitiendo lo que ya se hizo —¿volver al pasado no es contrarrevolucionario en principio?— la efectividad de la obra se reduciría a su valor como forma dramática, y nunca al mensaje social que encerrara.

Para resumir, los escritores cubanos tenemos que hacer revolución pero desde la literatura, literariamente. Es decir, encontrar o crear (que es lo mismo) un modo de expresión nuestro, novedoso, diferente a los modos expresivos de otros pueblos. En el teatro de la Universidad se estrenó hace poco "Las auras huyen de la tormenta", de autor cubano. La trama de la obra está basada en las luchas estudiantiles contra la tiranía. Hasta aquí la obra puede considerarse de tema revolucionario, pero el espectador no puede ignorar que está frente a algo que literariamente ya está hecho de antemano. ¿Es esta una obra revolucionaria? Si el autor hubiera sabido dar a su obra una estructura novedosa, aportar algo diferente, entonces la obra podría ser llamada revolucionaria. Si damos con esa expresión, habremos cumplido con la Revolución.

R

BREVES NOTAS SOBRE LA POESIA CUBANA EN 1959

por pablo armando fernández

Conviene que empiece por decir que tiene sus inconvenientes recoger en estas notas el transcurso del Año de la Libertad, 1959, refiriéndonos al hecho poético, en cuanto éste se manifieste como quehacer impreso. En primer lugar, sólo podemos atender el poco, poquísimo material de que disponemos. No todos los libros que se editan en el pais —la Capital y provincias—, llegan a nuestras manos. En Cuba los libros se publican en ediciones privadas de muy corto número, y sólo la amistad con el poeta o con el amigo del poeta hará posible que alcancemos un ejemplar. En segundo lugar, siempre habrá que temer a los amigos que se enemistan, a los enemigos de los amigos que se amigan y a los que no son amigos ni enemigos, pero que ven donde no hay, y se sirven de lo que ello evidencia para propiciar la polémica. En fin: que se expone uno a toda intriga, a todo enjuiciamiento caprichoso; pero a pesar de todo, por un deber de civismo, o tal vez tan sólo por un deseo muy personal de sinceridad, no queda otro remedio que llamar a las cosas por su nombre, buscarles un lugar y ponerlas a cada una en el lugar que le corresponde.

Empecemos por destacar un fenómeno literario: dos libros de un mismo autor aparecidos con breves meses de intervalo, y que como si tal suceso no fuera ya suficiente motivo para nuestro asombro —en Cuba todavía resulta un excepcional evento un libro de poesia, ¡con cuánto mayor causa, dos!—, nos ofrece el más palpable ejemplo en nuestra historia literaria de la crónica desigualdad que es endémica en nuestros hombres de letras. Uno de estos libros, "Vuelta de la Antigua Esperanza", reúne poemas a los cuales ya nos hemos referido más de una vez desde estas páginas, pero que siguen siendo, al finalizar el año, los más sinceros y hermosos inspirados en la Revolución. Por lo que inevitablemente hemos de destacar todavia una vez más, "El Otro". Pero la segunda colección lírica de Retamar aparecida dentro del año 1959, "En su lugar, la poesia", no es otra cosa que el regreso al lamentable, ruinoso y feo estado de una retórica en decadencia. El autor nos dice que estos poemas fueron escritos en 1956. Su obra posterior, que admiramos en "Vuelta", marca un ascenso tal, que lamentamos que estos poemas "En su lugar", no hayan podido ser publicados en su debido tiempo.

VARIOS

POESIA JOVEN DE CUBA

2° FESTIVAL DEL LIBRO CUBANO

"Poesía Joven de Cuba": poemas publicados entre 1949 y 1959.

"Escrito y Cantado" es el último cuaderno de Cintio Vitier. De los poemas que recoge, algunos nos eran conocidos por haber sido publicados en revistas; otros ven la luz ahora que el pais le ha mostrado su rostro al que viene siendo desde hace algunos años, su antólogo oficial. Ahora Vitier reconoce "en esos hombres humildes que han venido a libertarnos", el rostro que anduvo buscando, persiguiendo, ahuyentando, durante veinte años en los cuales sólo pudo conocerle su indiferencia absoluta, al extremo de confesar que le resultaba "un enigma de locura", "un jeroglifico banal": esto, en los años de 1956 a 1958, cuando ese rostro peleaba frente a frente contra ese "jeroglifico banal", contra esa "locura". Confiesa que no "sabia quiénes éramos, dónde estábamos". Como se ve, desafortunadamente, Vitier generaliza, y su voz se hace colectiva como si pretendiera hablar por todo el pueblo, o acaso buscar el anonimato relativo de lo gregario. Pero no haya temor a confusiones. La confesión de Vitier, aunque encubierta y generalizada lo pone al descubierto. Vitier nunca vió del rostro del pais, otra cosa que no fuera "un mascarón grotesco, imagen del deshonor y del vacio". Esto nada importaría, si no hubiese sido Vitier el hombre que compilara nuestras antologias, oficiales y extra oficiales, donde la poesia corre el riesgo de ser vista con la misma falta de entendimiento, de conocimiento. Y esto a su vez tampoco importaría, si el poeta Vitier no **supiera** "que pronto la visión va a cesar", que "ya se está desvaneciendo". Pero su capacidad augural le falla también esta vez. No, Vitier, no. Aquí nada se desvanece, nada cesa, con excepción de estos cuadernos ñoños de poesía enfermiza y esas antologias contaminadas del mismo mal: ceguera y falta de coraje.

Fayad Jamis publica "Vagabundo del Alba", poema que pese a su parentesco con "Zona", de Apollinaire, relata la experiencia conmovedora del emigrante, de la pobreza, del amor.

Pudiéramos decir que de la actividad literaria de otros poetas, tenemos noticias, pero no muestras. Sólo nos hemos ocupado de estos tres libros por ser los únicos que conocemos, los únicos que hemos recibido; y nos excusamos de cualquier omisión de otros poetas.

En Cuba siempre la poesía ha encontrado en las revistas de arte y literatura un modo de sobrevivencia; y no había de ser extraña a esta tradición la que en Las Villas, edita, bajo la responsabilidad del poeta Samuel Feijoo, la Universidad Central: "Islas". Precisamente de Feijoo nos da "Islas", en el número I, Volumen II, 1959, el libro "Alusión del Tiempo". No es posible hablar a la ligera de esta obra doblemente contradictoria (como si no fuera suficiente ya la antitesis implicita entre su prólogo que arremete contra todo "reconocimiento de doctores, teóricos, estetas", para proclamarse "corona del pueblo" y empezar diciendo: "La gran pluma del Tiempo acaba de caer/ sobre el mate del lago/, en giro blanco/. Los astros se han retirado de la onda/ y los alciones del confuso escollo", hay que notar, además, la contradicción entre esta manera poética antipueblo y la obra transida de amor por todo lo del pueblo de nuestro máximo folklorista, Samuel Feijoo).

Este culteranismo no se compadece con la búsqueda acuciosa de los más puros motivos de la poesia y el arte populares. Raro es el poeta que poseyendo tesoro semejante, haya sido capaz de volverle la espalda a la hora de forjar su propia obra. Esperemos que en un próximo futuro la musa de Feijoo se adorne con las gemas auténticas que el folklorista ha rescatado para nuestra cultura, y no con los falsos oropeles de las capillitas literarias retorizantes.

La Nueva Revista Cubana, publicación de la Dirección Nacional de Cultura, agrupa poemas de José Lezama Lima, Nicolás Guillén, Cleva Soliz, Eugenio Florit, Alcidez Iznaga, Raimundo Fernández Bonilla, Roberto Branly, Rolando T. Escardó, Aldo Menéndez, Severo Sarduy, y el autor de estas notas.

VARIOS

LAS MEJORES POESIAS CUBANAS

Antología de CINTIO VITIER

1er. FESTIVAL DEL LIBRO CUBANO

"Las Mejores Poesías Cubanas": caprichosa compilación de Cintio Vitier.

LUNES DE REVOLUCION ha recogido poemas de muchos de los poetas antes mencionados, y también de otros: Pedro de Oraá, Nivaria Tejera, Heberto Padilla, Carlos M. Luis, Luis Marre, Alfredo Fernández Pérez, Rosa Hilda Zell, Jesús Báez, René Depestre, Fayad Jamis, José A. Baragaño, Angel Augier, Julio Matas, Luis Saiz.

"Los Festivales del Libro", han contribuido con cinco colecciones de poemas: "Los Mejores Poemas", de Nicolás Guillén, "Rumores del Hormigo", de Nápoles Fajardo (El Cucalambé), "Los Mejores Poemas de Martí" y dos antologias: "Las Mejores Poesias Cubanas" y "La Joven Poesia Cubana".

Como se ve los trojes literarios del Año de la Liberación están bien llenos, nombres nuevos, nombres viejos, antologias, colecciones individuales de poemas, profusa publicación de los mismos en periódicos y revistas, sin embargo, a algún lector exigente el saldo podrá parecerle deplorable, pues sólo en algunos casos, muy pocos, esta vendimia alcanza valores de eternidad, ¿pero no es éste, quizás, el caso en toda cosecha literaria?

Si nos parece superior a la nuestra la de cualquier momento pasado, es sólo porque el tiempo se encargó ya de aventar la paja. Felicitémonos por que no han escaseado los granos de buen trigo. Insistamos en el derecho a empezar, del cual nos ha responsabilizado Fidel Castro. La participación en la tarea emancipadora del pais y la lucha por conservar la soberania adquirida, serán conjuntamente con el nuevo mito ya fabuloso de la Sierra, las barbas y el rebelde, lo que harán posible el gran poeta que no tenemos aún.

Para que éste surja ha de olvidar el miedo. Miedo a no ser respetado, a no ser respetable, a perder los amigos y el lugar en la antología.

Miedo y vanidad, he ahi los nombres de nuestros enemigos. Sobre todo, vanidad. Los que llaman a los justos "resentidos", para ellos hacen. El que no se atreva a mirar y ver, que siga en la cómoda, agradable y bien remunerada ceguera. Yo, por mi parte, me comprometo a empezar y a decir lo que creo. Los probables enemigos que surjan al paso, sufrirán una gran decepción. Yo no quiero molestar a nadie, no quiero condenar a nadie, enviar a nadie al paredón; pero si quiero que se respete la poesia y al poeta. A mí no me mortifican los libros ajenos, los espero regocijado como si fueran mios. A defender la patria, sí, juntos y enteros; pero a defender también la dignidad de la poesia, la soberania de la poesia en su propio territorio, porque en definitiva, la poesia también es parte de la Patria.

LOS INTELECTUALES CUBANOS CONTRA MANIFESTACIONES DEL FRANQUISMO

El día 9 del presente mes de enero apareció en cierta prensa cubana una declaración suscrita por varios religiosos españoles, que maculaban su investidura y abolían todo concepto de la dignidad humana y del respeto por la vida de los pueblos, haciendo un elogio mendaz y malintencionado del régimen sangriento del oprobioso General Francisco Franco.

Los intelectuales cubanos, sabedores de la verdad de la historia de ese dramático acontecimiento que fue la Revolución Española, conociendo los fundamentos antidemocráticos y nazifascistas de esos pronunciamientos de un grupo de religiosos españoles, que en nada representan al pueblo de España, quieren hacer saber:

1) Que la Revolución Española no fue otra cosa que un esfuerzo gigantesco, generoso y humano por liberar a España del yugo feudal que la esclavizaba y la esclaviza; por sostener un régimen legal y democráticamente constituído, atacado por los agentes de Hitler y Mussolini; por hacer de España una tierra libre y democrática como corresponde a su generoso pueblo.

2) Que el militar sedicioso, Francisco Franco, que algún día responderá de su canallada ante la justicia española, así como todos sus cómplices, en indigna alianza con las fuerzas antidemocráticas de Europa, provocó una guerra sangrienta; guerra ganada con el apoyo de los tanques y aviones fascistas, que costó un millón y medio de muertes al pueblo español, y que fue una de las más sangrientas contiendas que se haya realizado contra un pueblo y contra la dignidad humana.

3) Que los que en nombre de una religión que niegan con su actitud, hacen declaraciones en favor del militar sedicioso, Francisco Franco, son enemigos naturales y espontáneos del pueblo de Cuba, por cuanto sustentan principios contrarios a la naturaleza democrática de nuestro pueblo.

4) Que el pueblo cubano debe estar alerta contra esos agentes de nazifascismo, que en actitud provocadora, pretenden desencadenar en Cuba una agresión contra la nación y la dignidad humana similar a la que se produjo en la ensangrentada tierra de España.

5) Que condenamos la actitud de los falsos religiosos españoles, y apelamos al verdadero clero español, al clero cubano, y a las autoridades eclesiásticas del país, para que desautoricen públicamente tales manifestaciones de canibalismo político, que van contra los más elementales principios de moral y contra el sentir y tradición del pueblo de Cuba.

Guillermo Cabrera Infante
Carlos M. Luis
Roberto Estopiñán
César Leante
Lisandro Otero
Néstor Almendros
Calvert Casey
Gregorio Ortega
Heberto Padilla
Humberto Arenal
Natividad Freyre
Sabá Cabrera
Adrián García Hernández
Sergio Rigal
Roberto Branly
Rafael Fornés
Fermín Borges
Oscar Hurtado
Míriam Acevedo
Ricardo Vigón
Adolp de Luis
Alejo Carpentier
Nicolás Guillén
Mirta Aguirre
Carlos Rafael Rodríguez
Mariano Rodríguez
Manuel Navarro Luna
Pablo Armando Fernández
J. M. Valdés Rodríguez
Juan Marinello
Raimundo Fernández Bonilla
Jaime Sarusky
Walterio Carbonell
René Alvarez Ríos
Julio Berenstaín
Wilfredo Lam
Hugo Consuegra
Rine Leal
Virgilio Piñera
Antón Arrufat
Guido Llinás
Tomás Oliva
Jaime Soriano
Fausto Canel
Alfredo Guevara
Fausto Masó
Harold Gramatges
José Ardevol
Enrique González Mántici
Argelios León
Carlos Fariñas
Serafín Pro
Manuel Duchesne Cuzán
Roberto Valdés
Natalio Galán
Nilo Rodríguez
Tony Henríquez
Rosa Hilda Zill
Angel I. Augier
Rolando Ferrer
Luis Agüero
Enrique Barnet
Nora Badía
Roberto Hernández Guerrero
Santiago Armada
Horacio Rodríguez
José Gómez Fresquet
René de la Nuez
José A. Baragaño